



**LUÍS MIGUEL
OLIVEIRA SANTOS**

**OS NOVOS TERRITÓRIOS DA FOTOGRAFIA:
OS ARQUIVOS FOTOGRÁFICOS E A FOTOGRAFIA
DIGITAL**



**LUÍS MIGUEL
OLIVEIRA SANTOS**

**OS NOVOS TERRITÓRIOS DA FOTOGRAFIA:
OS ARQUIVOS FOTOGRÁFICOS E A FOTOGRAFIA
DIGITAL**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Criação Artística Contemporânea, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor João António de Almeida Mota, Professor Auxiliar do Departamento de comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Agradeço e dedico este trabalho a todos quantos me acompanharam e ajudaram. Em particular ao Prof. Doutor João António Mota, orientador da dissertação, e ao Duarte Belo, notável fotógrafo e generoso amigo. Mas também a Ana Gomes, André Tavares, César Santos, Clara Alves, Conceição Lopes, Eulália Gomes, Francisco Cardoso Lima, Francisco Carvalho, Gabriela Marques, Guida Cândido, Helena Parente, João Paulo Cardielos, Luís Pavão, Maria José Romero Castro, Maria Lurdes Baptista, Maria Oliveira Silva, Paulo Pinhal, Patrícia Sarrico, Pedro Bandeira, Ricardo Vieira de Melo, Tânia Patinha, Teresa Bagão e Vera Albuquerque. Uma dedicatória especial à Maria Miguel Fonseca Oliveira Santos.

O júri

Presidente	Professor Doutor Vasco Afonso da Silva Branco Professor Associado do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro
Arguente	Professor Doutor Luís Miguel Segurado Pavão Martins Professor Equiparado a Professor Coordenador do Instituto Politécnico de Tomar e Conservador do Arquivo Municipal Fotográfico de Lisboa
Orientador	Professor Doutor João António de Almeida Mota Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

palavras-chave

Criação Artística Contemporânea; Fotógrafo; Aveiro Projecto Fotográfico; Cidade; Memória Fotográfica; Cultura Digital; Internet; Crise do Real; Metáfora; Alegoria; Certeza; Dúvida; Pós-fotografia; Arquivo Fotográfico; Imagoteca; Memória Colectiva; Analógico; Digital; Digitalização; Preservação Digital; Migração; Curadoria; Rede de Arquivos; Pós-arquivo.

resumo

Numa época marcada por profundas alterações das práticas do registo fotográfico, quer do ponto de vista da sua semântica quer do ponto de vista das tecnologias que lhe estão associadas, esta dissertação avalia até que ponto os fotógrafos, no contexto da criação artística contemporânea, podem contribuir para a redefinição dos arquivos fotográficos. Céleres na apropriação e utilização das novas tecnologias digitais, dos equipamentos fotográficos à edição e difusão através da Internet, os fotógrafos assimilaram práticas que podem ajudar na construção, organização e preservação dos arquivos fotográficos.

Neste estudo cruza-se a crescente adaptabilidade dos criadores contemporâneos às novas tecnologias e aos novos conceitos sobre a fotografia e a realidade dos arquivos fotográficos, enquanto repositórios da memória colectiva. Quando cada vez mais se equaciona o sentido e o valor da pós-fotografia, interessa prever e estabelecer orientações para o que poderá vir a ser o pós-arquivo. Um estudo que propõe ajustes nas metodologias de arquivos em plena adaptação tecnológica e que redefine conceitos na estruturação de novos arquivos como a Imagoteca (Arquivo Fotográfico Municipal de Aveiro).

keywords

Contemporary Art Creation; Photographer; Aveiro Photographic Project; City; Photographic Memory; Digital Culture; Internet; Crisis of the Real; Metaphor; Allegory; Certainty; Doubt; Post-photography; Photographic Archive; Imagoteca; Collective Memory; Analog; Digital; Digitization; Digital Preservation; Migration; Curatorship; Archives Network; Post-archive.

abstract

This dissertation depicts the extent to which photographers can contribute towards the re-definition of photographic archives, in the context of the contemporary artistic creation, at a time marked by profound changes in the practices of photographic record, both in terms of its semantics and of technologies associated with it. Photographers have shown quick ability of appropriation and use of new digital technologies, from photographic devices to the edition and image diffusion on the internet and therefore have assimilated practices that can help on the construction, organization, preservation of photographic archives.

This study shows the relationship between the contemporary creators' growing adaptability to new technologies and to new concepts on photography and the reality of photographic archives, as repositories of collective memory. As there is an increasing tendency to consider the meaning and the value of post-photography, it's appropriate to anticipate and to establish guidelines for the post-archives. This research not only suggests some adjustments to the methods already used, but also redefines some concepts on the structure of new photographic archives such as Imagoteca (Aveiro Municipal Photographic Archive).

Índice

1. Apresentação	13
2. Introdução	15
3. Objectivos	21
4. Metodologia	23
4.1 Isotopias	26
4.2 Estudo de casos	27
5. Para melhor entender a pós-fotografia	
5.1 A supersoma ou a percepção do olhar	29
5.2 Fotografia, documento e memória	34
5.3 Caos e ordem	37
5.4 Aveiro Projecto Fotográfico	39
5.5 Memória fotográfica da cidade – apontamentos sobre pós-fotografia	40
6. O Arquivo Fotográfico público	47
6.1 Imagoteca – Arquivo Fotográfico Municipal de Aveiro	49
6.2 Centro Português de Fotografia	57
6.3 Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa	63
6.4 Arquivo Fotográfico Municipal da Figueira da Foz	73
7. O Arquivo Fotográfico privado	79
7.1 Duarte Belo – Projecto “Portugal Património”	79
8. Mapa para análise comparada dos casos de estudo (arquivos públicos)	87
9. Análise comparada dos casos de estudo (arquivos públicos)	93
10. Estratégias de desenvolvimento dos arquivos fotográficos	
10.1 Introdução e contexto	99
10.2 Considerações base	
10.2.1 Organização base do espólio fotográfico	101
10.2.2 Relação ou dependência orgânica	102
10.2.3 Parcerias e protocolos	103
10.2.4 Arquivos em rede	103
10.2.5 Curador	104
10.2.6 Aquisição de colecções	104
10.2.7 Divulgação do espólio	105
10.2.8 Relação com o público	105

10.2.9 Formação / serviço educativo	106
10.3 Condições técnicas na formação de arquivos fotográficos digitais	
10.3.1 Norma OAIS	106
10.3.2 Critérios de digitalização	106
10.3.3 Práticas de digitalização	107
10.3.4 Tipos de ficheiros	107
10.3.5 Formato RAW	109
10.3.6 Formato DNG	110
10.3.7 Formato TIFF	110
10.3.8 Formato JPEG	110
10.3.9 Ficheiro CSV	110
10.3.10 Metadados	111
10.3.11 Digitalizador ou <i>scanner</i>	111
10.3.12 Software	112
10.3.13 Mesa de luz	112
10.3.14 Monitor	112
10.3.15 Condições de espaço	112
10.4 Estratégias de conservação digital em contexto tecnológico	
10.4.1 A emulação	112
10.4.2 O refrescamento	113
10.4.3 A migração digital	113
10.4.4 A migração analógica	113
10.4.5 A normalização	113
11. Conclusão	115
12. Bibliografia e Cibergrafia	121
13. Lista de fotografias	125
14. Anexos	127
14.1 Transcrição integral da entrevista realizada a Duarte Belo	129
14.2 Apresentação do Arquivo Fotográfico de Duarte Belo	145
14.3 Excerto do Regulamento do Museu da Cidade de Aveiro	155
14.4 Excerto do Documento da Imagoteca	159
14.5 Regulamento Interno do Arquivo Fotográfico da Figueira da Foz	165

1. Apresentação

Este estudo é um exercício de *teses* no sentido em que trabalha com objectos em redefinição e adaptação tecnológica e sobre os quais se tem, por isso, alguma reserva. Nesse sentido, evitou garantir estratégias baseadas em soluções definitivas, dada a constante evolução que rapidamente torna obsoletos paradigmas artísticos e tecnológicos.

O principal vector deste estudo presume a existência cada vez mais definida de uma pós-fotografia e da consequente necessidade de incorporar práticas de arquivo adaptáveis a essa realidade. As novas tecnologias introduziram questões que obrigam os fotógrafos e os arquivistas a tomar decisões exigentes sobre os modelos de preservação e transmissão e a reflectir muito para além das meras condicionantes técnicas. A crescente dúvida sobre a autenticidade da memória fotográfica introduzida pela manipulação electrónica, o modo como banalizámos a fotografia e paradoxalmente a elevámos ao estatuto de arte, a facilidade com que hoje acedemos a quantidades incomensuráveis de imagens através das redes electrónicas de comunicação, o modo como rapidamente ficam obsoletos os meios técnicos fundamentais para preservar arquivos fotográficos, são apenas algumas das perguntas subjacentes a este estudo.

Assim, como se poderá adaptar tecnologicamente algo que necessita de métodos estáveis, que garantam o armazenamento a muito longo prazo? Face aos meios disponíveis, fará sentido continuar a construir o arquivo fotográfico tal como o fizemos até hoje?

A génese desta dissertação parte da vontade pessoal em propor um modelo de funcionamento para a Imagoteca¹ que, apesar de todo o potencial do seu espólio, tem vivido uma dificuldade de afirmação no contexto cultural da cidade de Aveiro.

Para este estudo foram observados quatro arquivos fotográficos, a partir dos quais se fez uma análise comparada de modo a entender as actuais experiências de funcionamento: a Imagoteca; o Centro Português de Fotografia; o Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa; o Arquivo Fotográfico Municipal da Figueira-da-Foz.

Com o objectivo de verificar como as práticas criativas contemporâneas podem contribuir para a compreensão quer do estado da fotografia quer do estado dos arquivos, complementou-se este estudo com a análise de dois exemplos criativos concretos: Aveiro Projecto Fotográfico, da minha autoria, e Portugal Património, da autoria de Duarte Belo². No primeiro caso, trata-se de uma abordagem das questões relacionadas com a cidade, a arquitectura, a arte, a memória e o arquivo, e, no segundo caso, uma abordagem sobre a paisagem, o território, o documento e o arquivo.

Os fotógrafos, enquanto autores, que por norma trabalham a uma escala mais pequena, têm demonstrado ser eficazes na preservação e apresentação pública do seu trabalho pelo que

¹ Arquivo Fotográfico Municipal de Aveiro.

² Duarte Belo nasceu em Lisboa em 1968. É licenciado em Arquitectura e Bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian entre 1986 e 1991. “*Sabor da Terra*” (com José Mattoso & Suzanne Daveau para o pavilhão de Portugal da Expo 98 e Círculo de Leitores), “*Ruy Belo – Coisas de Silêncio*” (edição Assírio e Alvim), “*O Leitor Escreve para que seja Possível*” a partir de um poema de Manuel Gusmão, e “*Portugal Património*” (com Álvaro Almeida para o Círculo de Leitores), são alguns dos seus trabalhos mais significativos.

interessa verificar como podem contribuir activamente para os arquivos fotográficos, quer no estabelecimento de redes de criação / utilização quer como conservadores, curadores ou consultores. Será necessário avaliar o contributo para uma prática estável e sólida mas suficientemente flexível e adaptável que melhor responda à constante alteração dos paradigmas associados à evolução simbólica e tecnológica da fotografia.

O modelo que resulta deste estudo pretende ser essencialmente pragmático e adaptável e, nesse sentido, não é dirigido a realidades exclusivas. É um modelo que consciencializa a vertente técnica, política e simbólica da imagem e o modo como os arquivos criam um espaço para os *novos territórios da fotografia*.

2. Introdução

“Só posso compreender o todo se conhecer especificamente as partes, e só posso compreender as partes se conhecer o todo.”

Blaise Pascal

Com o anúncio público da invenção da fotografia em 1839, pelo governo francês, de imediato se percebe o enorme potencial que transporta na sua “utilização instrumental de um realismo”³ até então nunca conseguido. Imediatamente após esse anúncio, a polícia francesa introduz a fotografia no processo cadastral de criminosos como elemento de documentação que permitia, ao produzir o real, controlar, seriar e normalizar o corpo social. Mas é já perto do final do século XIX

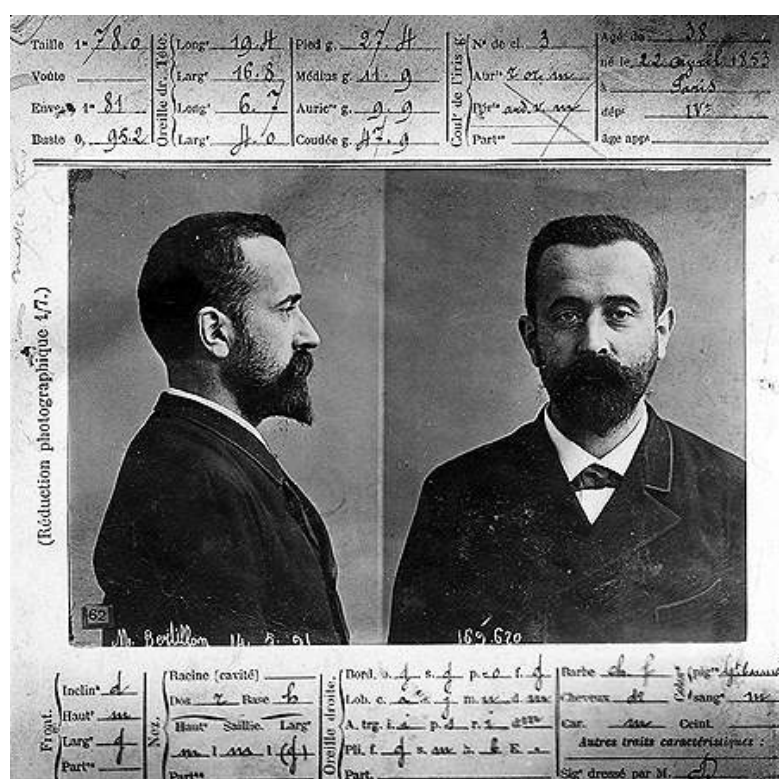


fig. 1

que um funcionário do corpo de polícia introduz aquele que viria a ser o primeiro sistema de organização e catalogação arquivista substancialmente eficaz. Alphonse Bertillon rapidamente percebe o problema colocado pelo “incontrolável e indiscernível volume de imagens” que até então se produzia. E porventura percebe que tão ou mais importante do que fotografar a realidade, importava preservar e conservar esse espólio gráfico, meramente factual. Com a necessidade de organizar essa informação relativa aos cadastrados, Bertillon entende que a fotografia deveria ser

³ Mah, Sérgio. 2003. *A Fotografia e o Privilegio de um Olhar Moderno*. Lisboa: Edições Colibri. p. 40-44

territorializada e protagonizada num espaço específico, acabando por construir também um espaço para aquilo a que se pode chamar o entendimento da própria identidade fotográfica.

É esta vontade em territorializar a fotografia em espaços específicos, sentida desde os primeiros momentos, que se vem traduzindo na organização de conjuntos fotográficos em fundos, colecções, livros, galerias, museus e arquivos, uma necessidade inerente ao processo fotográfico e que nos coloca perante a possibilidade de múltiplas leituras. Por um lado, a leitura cadastral e, por outro lado a possibilidade de construir visões comparadas da realidade entre os elementos constantes mas também os seus diferenciais sógnicos. Esta é uma necessidade recorrente, partilhada ao longo da história da fotografia. Como exemplo concreto, o trabalho de Bernd & Hilla Becher, a partir dos anos cinquenta do século XX, torna evidente esta apropriação do sentido que é dado pela justaposição de imagens de objectos idênticos, criando no conjunto de narrativas impossíveis de visualizar em separado.

É o arquivo como consequência inevitável do acto de fotografar, pela necessidade da sua seriação e preservação, pela necessidade de um melhor entendimento da realidade e, em última análise, da própria fotografia. Como se o arquivo fosse, para além do mais, uma tentativa de organizar o caos inevitável resultante da produção fotográfica avulsa.

A imagem fotográfica tem assim, desde o seu início, despertado a nossa devoção enquanto objecto incontornável da cultura visual. Entendemos que ela nos dá um registo apurado da realidade mas, paradoxalmente, entendemos que nos dá apenas uma interpretação dessa mesma realidade permitindo uma imagem diferenciada da mesma. Cedo começámos a entender que um objecto e a sua fotografia não constituem a mesma coisa, e a distância que vai entre ambos resulta da nossa capacidade de leitura e de interpretação das distintas realidades. Permitindo-nos construir uma aparente facticidade dos acontecimentos, a fotografia consegue dar-nos uma visão diferente dessa realidade, ajudando-nos a construir uma certa memória, quase sempre em função de uma cultura mais ou menos visual que assimilámos ao longo da vida. Tal como o relato oral da realidade nunca consegue fazer-nos abarcar essa mesma realidade, entendida apenas como descrição das suas partes, também a fotografia não consegue reconstruir a realidade porque esta é sempre mais do que aquela que a fotografia nos permite ver.

Enquanto objecto doméstico, a fotografia também representa uma construção condicionada por aquilo que nos parece ser a utilidade lógica do registo. Mostra-nos quase sempre momentos de felicidade, esquecendo a inevitabilidade dos pequenos ou grandes dramas que encontramos pelo caminho. Através desse arquivo constituído pelos álbuns de família, vamos construindo uma narrativa tão real quanto artificial, porque dela apenas celebramos fotograficamente os rituais de iniciação ou de passagem, como o nascimento, a comunhão, o aniversário e o casamento. É este corpo visual, como que construído acima da nossa realidade, que suscita tanto o nosso interesse e nos faz proteger o objecto fotográfico. É por esta possibilidade de memória que mantemos a intenção de preservar o nosso arquivo, mais ou menos pessoal, e que nos impele a guardar tão religiosamente todos os papéis fotográficos que vamos colectando ao longo da vida.

A fotografia, enquanto processo criativo, tem uma dimensão teatral, de representação solitária, que vive na angústia do acto isolado, daquele que tem que decidir sozinho no momento disparo.

Mas, para além desta dimensão onírica, vive inexoravelmente do processo tecnológico, avançando pelo mundo ao sabor da sua evolução. E cada vez mais nenhuma nova descoberta parece perdurar, como se cada passo tecnológico fosse apenas uma etapa provisória.

Com a introdução na fotografia da tecnologia digital existe a ideia de que estamos perante o nascimento de uma nova era, mas desde sempre foram dados passos mais ou menos de ruptura, mais ou menos estruturantes, que obrigaram a equacionar novos paradigmas. Mesmo que a influência tecnológica não se sinta tanto no resultado final das imagens capturadas, é por demais evidente ao nível da gravação, armazenamento, manipulação e preservação, ou seja, no domínio da “territorialização”, tão inerente ao processo de arquivamento.

Porém, tão ou mais entediante do que a introdução destas novas tecnologias, é a incerteza quanto à estabilidade desses meios. Nunca como agora se viveu o inesperado, em que novas tecnologias introduzem novos paradigmas que tornam ridiculamente obsoletas realidades imediatamente anteriores. A hegemonia e a lógica de mercado consumista e um imparável percurso em busca do lucro regulam o mundo, com actuação directa não só nos processos tecnológicos mas também nas lógicas sociais e culturais.

Este êxtase tecnológico consumista foi construindo uma metarealidade cada vez mais entendida através de imagens e ícones pelas quais vamos erguendo uma realidade que nos importa a cada momento, com oscilantes aproximações e distanciamentos aos factos. O mundo já não é tão vivido como tal mas, cada vez mais, é vivido em função das imagens que dele construímos mediante os interesses económicos ou culturais do momento. Na fotografia, enquanto processo criativo contemporâneo, começa a esquecer-se o motivo pelo qual se realizaram certas imagens, porque as realizámos em função de lógicas endoscópicas e não como objectos significantes do quotidiano.

Nunca como hoje misturámos e confundimos imagens técnicas com imagens de propaganda comercial ou política e, simultaneamente, as transmutámos para o estatuto de imagens artísticas, com direito a figurarem em galerias de arte e museus⁴. Nunca como hoje avaliámos uma imagem não pela realidade que descreve mas em função de um conjunto de valores paralelos que inevitavelmente lhe associamos, nomeadamente enquanto objecto de arte construído através de processos de seriação e valorização próprios do universo das galerias e museus de arte. Ao mudarmos o valor simbólico das imagens através dos diferentes canais, mantemos a materialidade da fotografia/objecto mas alteramos o significado da fotografia enquanto informação e, seguramente, a possibilidade de construirmos uma única memória dos factos a partir dela. A memória confunde-se com imaginação e, levada ao extremo, confunde-se com uma alienação

⁴ Flusser, Vilém. 1998. *Ensaio sobre fotografia: Para uma filosofia da técnica*. Lisboa, Relógio D'Água Editores. P. 69-70

produzida em relação aos próprios instrumentos com que tradicionalmente construíamos a memória da realidade⁵.

É esta incerteza, esta questionável construção da memória, e o modo como ela é arquivada ao longo do tempo, que cada vez mais interessa discernir e entender, ponderando não só a atitude perturbadora do mercado tecnológico, a atitude artística e culturalmente manipuladora do autor fotógrafo na construção da realidade, questionando a nossa crescente propensão para transformar *imagens científicas* ou *imperativas* em *imagens artísticas* e vice-versa⁶.

Há uma necessidade urgente de encontrar uma linha de actuação cultural, artística e tecnológica minimamente equilibrada, que nos garanta algum entendimento e coerência de métodos que permita garantir o futuro da produção fotográfica, mas também que obriguem a ponderar que papel ainda cabe à fotografia enquanto meio de representação fiel, se é que ainda cabe.

Ao contrário do que aconteceu durante mais de um século após o aparecimento da fotografia, verifica-se hoje uma crescente perda do hábito de intelectualizar o mundo através da imagem, de adquirir informação, transmiti-la e guardá-la. E sendo esta uma das marcas que distinguia a nossa natureza, interessa perguntar se se trata de um fenómeno meramente temporal ou se esta condição desestruturada é o seu futuro, rumo a uma cada vez maior "entropia visual e cultural"⁷. Não só enquanto utilizadores banais, mas enquanto criadores, questionamos esta entropia emergente, mesmo que inconscientemente, de cada vez que fotografamos.

Vivemos agora a capacidade e a facilidade em capturar múltiplos pontos de vista que permitem deixar em aberto a diferente utilidade da fotografia pelos diferentes canais, e assim impossibilitar uma "territorialização" definitiva das imagens em galerias, museus, *sítes* ou arquivos. Hesitamos de cada vez que olhamos para uma fotografia porque estamos impossibilitados de determinar a sua categoria fotográfica. Descobrimos o facto de que qualquer situação está cercada de numerosos pontos de vista equivalentes, e que todos esses pontos de vista são acessíveis. "O fotógrafo hesita porque está a descobrir que o seu gesto de caçar é um movimento de escolha entre pontos de vista equivalentes, e o que tem que resgatar não é determinado ponto de vista mas um número máximo de pontos de vista. Uma escolha quantitativa e não qualitativa"⁸ que deixa para *a posteriori* uma decisão quanto à verdadeira utilização da imagem.

Vivemos cada vez mais num mundo habitado por realidades virtuais e imagens síntese, num mundo com audiências educadas por vídeo-jogos e correcções digitais. O fluxo de informação e de imagens que cada vez mais percorre espaços virtuais como a Internet viciou-nos numa irrequietude pouco ou nada selectiva. A constante monitorização desses fluxos por grandes redes como a Google ou a Microsoft, acentuou definitivamente o paradigma de que não tem poder quem possui o objecto mas quem programa e distribui a informação dele inerente. Este novo modelo ilustra e acentua a "definitiva decadência de propriedade"⁹.

⁵ Flusser, Vilém. 1998. *Ensaio sobre fotografia: Para uma filosofia da técnica*. Lisboa, Relógio D'Água Editores. p. 15;35

⁶ Ibidem p. 69

⁷ Mah, Sérgio. 2003. *A Fotografia e o Privilégio de um Olhar Moderno*. Lisboa: Edições Colibri. p. 8

⁸ Flusser, Vilém. 1998. *Ensaio sobre fotografia: Para uma filosofia da técnica*. Lisboa, Relógio D'Água Editores. p. 53-68

⁹ Ibidem p. 68

É neste ambiente suficientemente complexo que interessa equacionar a nova realidade da fotografia e analisar o futuro dos arquivos fotográficos, não tanto enquanto detentores do objecto fotográfico (eventualmente o papel), mas enquanto possuidores da informação inerente (eventualmente no negativo). Parecemos viver deliberadamente descomprometidos em pensar o futuro, e perguntamos o que resta da fotografia, tal como a conhecíamos. Viveremos a urgência de criar algo de absolutamente novo, inexistente até ao momento e distinto do que já se encontra realizado, pois “esse parece ser o renovado interesse da nossa cultura”¹⁰? A fotografia oscila entre o banal e a arte, e, como noutros meios criativos contemporâneos, o seu êxito depende de produzir novidade e diferença. Ao entrarmos numa era pós-fotográfica, fará sentido pensar e estruturar o pós-arquivo?

Com a alteração dos paradigmas inerentes à introdução da tecnologia digital, quer ao nível da captura da fotografia e sua edição quer ao nível dos problemas colocados pela sua manutenção e preservação, com todos os problemas criados pela massiva produção fotográfica, parece incontornável equacionar o futuro da própria fotografia e dos arquivos. Sente-se cada vez mais a necessidade, como Bertillon no século XIX, de construir um modelo de organizar a produção fotográfica e, desse modo, entender não só a identidade da fotografia como a da própria vida. Acontece que Bertillon se movimentava numa exactidão representativa cartesiana e não no ambiente metafísico que parece estar a acontecer hoje. E esta poderá ser a grande dificuldade dos nossos dias.

¹⁰ Moura, Leonel. *A Arte na era da reprodutibilidade digital*. http://www.lxxl.pt/txt/txt_009.html, em 29 de Junho de 2009

3. Objectivos

Perceber a relação entre fotografia, tecnologia, arquivo e memória. Contribuir, com esse entendimento, para a criação de um modelo mais eficaz de criação, organização e preservação de arquivos fotográficos digitais (em particular a Imagoteca), face à nova realidade técnica e simbólica da fotografia.

A pergunta fundamental desta dissertação é:

Que contributo podem os fotógrafos contemporâneos dar para a criação de um modelo de arquivo fotográfico ajustável às alterações técnicas e simbólicas da fotografia?

4. Metodologia

Este trabalho parte do conhecimento de um objecto tal como ele existe, o Arquivo Fotográfico Municipal de Aveiro – Imagoteca, e pretende alcançar o objectivo previamente definido de estudar a sua continuidade e visibilidade face à realidade da criação fotográfica contemporânea. Conhecidos os “extremos”, o “*focus*” recai sobre o estudo do corpo que se situa entre estes dois elementos, entre o objecto e o objectivo, centrando-se na questão ou nas questões estruturantes, nomeadamente na criação de meios para a produção, organização e preservação de arquivo. Não se excluiu neste estudo a possibilidade de redefinição quer do objecto quer do objectivo. O objectivo é aqui entendido como a definição que proporcione valor acrescentado à situação de partida¹¹.

O desenvolvimento do trabalho assentou numa vertente de pesquisa, análise, síntese e reflexão crítica, quer de modelos de arquivos quer da própria actuação dos fotógrafos enquanto criadores contemporâneos na área da fotografia.

A existência de um objectivo bem definido não pressupõe, *per si*, uma obrigatoriedade de abordagem dedutiva, ou seja, em que toda a informação ou conteúdo factual da conclusão estivesse já implícita nas proposições que constituíram os princípios fundamentais do estudo. O objectivo não foi, neste estudo, o ponto de partida.

Nesse sentido, coexistiu uma metodologia indutiva, que partiu da observação e análise de dados particulares, de modo a equacionar a oportunidade, a relevância, a viabilidade e a exequibilidade da conclusão pretendida. A solução não estava previamente encontrada, existia apenas enquanto hipótese de formulação que deveria ser conferida.

Os métodos indutivos e dedutivos possibilitaram, assim, premissas válidas para o objectivo pretendido e, simultaneamente, permitiram a redefinição desse objectivo em função das premissas encontradas. A relação entre o problema e a hipótese foi colocada pela pergunta fundamental da dissertação (ou questões estruturantes).

Compreendendo-se a lógica das questões formuladas, compreende-se o mapa de entendimento ou de abordagem que se pretende sobre o objecto de estudo. Nesse sentido, foi fundamental ao longo do trabalho definir questões, colocadas não de forma linear mas em sistema de rede, em que cada uma dessas perguntas se pudesse interligar e relacionar com todas e qualquer uma das outras para construir um corpo coerente e uno. Esta relação entre as partes e o todo, preconizada pela ideia de rede, e em que cada pergunta poderia ser o nó de um conjunto de outras perguntas, desenvolveu-se numa perspectiva sistémica¹², ou seja, em que o objecto ou o objectivo não determinam o método, mas em que este se situa acima de abordagens fragmentárias. Este modelo multinodal hierarquizou-se num mapa de conceitos que permitiu, numa fase posterior,

¹¹ Carvalho, J. Eduardo. 2002. Metodologia do Trabalho Científico: “saber-fazer” da investigação para dissertações e tese. Lisboa: Escolar Editora. p. 91-107

¹² Fernandes, António José. 1995. *Métodos e Regras para Elaboração de Trabalhos Académicos e Científicos*. Porto: Porto Editora. p. 146-154

estabelecer relações para construir significados representando a estrutura de um corpo de conhecimento.

Este estudo compreendeu uma etapa de pensamento divergente, que assentou na recolha, na identificação de oportunidades, no estudo de casos, na leitura de teses, na formulação de hipóteses, na análise e na comparação¹³, e uma etapa de pensamento convergente que hierarquiza oportunidades, depura conhecimentos, gera e apura conceitos, cria modelos e avalia objectivos, sendo que existe uma interacção permanente (na investigação) entre o pensar e o fazer (V epistemológico de Gorwin¹⁴).

Na actuação objectiva deste modelo de abordagem, e no estudo dos casos, definiu-se em primeiro lugar o perfil da Imagoteca, o seu estado actual. De seguida, realizou-se um conjunto de estudos de outros arquivos, institucionais e privados, de modo a definir o seu funcionamento e as perspectivas de futuro. Do cruzamento da informação de todos os casos realizou-se uma análise da qual se extraíram ideias estruturantes que potencie um modelo de futuro adaptável à Imagoteca ou a qualquer outro arquivo. Por consequente, a análise deste estudo é adaptável a outros arquivos que, como a Imagoteca, apresentem as particularidades de um pequeno universo que vive entre a urgência da sua afirmação pública e as dificuldades de gestão financeira e de estratégia que se traduzem na indefinição da sua existência.

Como ponto de partida para a abordagem feita aos diferentes arquivos investigados, elaborou-se um conjunto de questões que acabam por definir o perfil, a orientação e as principais preocupações de todo este estudo. Questões que foram colocadas a responsáveis de todos os arquivos, que permitisse fundamentar uma abordagem comparativa e que permitisse, reunidas em unidades de sentido, comparar quais as vantagens e desvantagens das diferentes situações observadas.

As perguntas pressupunham alguns modelos ainda não existentes no actual funcionamento dos arquivos fotográficos mas que se entendem como propostas de futuro. É o caso da existência de uma rede de arquivos fotográficos que vise a distribuição de centros de guarda de espólios e a existência da figura do curador que prefigure a possibilidade de selecção das espécies à guarda de um arquivo, os eixos de formação e a realização de colecções específicas.

Enunciamos, aqui, as principais questões colocadas na entrevista com os técnicos dos arquivos:

A partir de que fundos ou colecções se constitui o arquivo actual?

A partir de que fundos ou colecções se constitui o arquivo actual?

Que tipo de relacionamento estabelece actualmente o arquivo com o público?

¹³ Rhea, Darrel in Laurel, Brenda (Ed.). 2003. *Design Research, Methods and Perspectives*. Mass. MIT. pp. 149-150

¹⁴ Carvalho, J. Eduardo. 2002. *Metodologia do Trabalho Científico: "saber-fazer" da investigação para dissertações e tese*. Lisboa: Escolar Editora. p. 102

Que tipo de público procura o arquivo e o que procura?

Que contrapartidas e contributos dão na utilização do arquivo?

Como se organiza o arquivo em termos documentais e de espaço físico para a relação com públicos diferenciados?

Que relação assume deliberadamente o arquivo com a memória do território e da cidade em particular?

Que tipo de relacionamento tem o arquivo com o poder autárquico político?

Existe algum mecanismo interno ao funcionamento de toda a estrutura municipal que canalize para o arquivo documentos fotográficos existentes ou à guarda de outras divisões?

Existe algum modelo em prática na divulgação do património fotográfico do arquivo?

De que meios materiais e financeiros está dotado o arquivo?

Como se organiza o serviço educativo na estrutura do arquivo?

Que modelos existem ou estão pensados ao nível da utilização das novas tecnologias de informação, no sentido de tornar as coleções acessíveis ao público via informática?

Sendo que alguns centros de divulgação e formação relacionados com o restauro e a gestão de arquivos (fotográficos e outros) estão localizados no Porto e em Lisboa, que sentido faz a criação de *workshops* dedicados a estes temas para atrair utentes da zona centro (aproveitando o eixo da A25 Aveiro - Vilar Formoso - Salamanca) ¹⁵?

Como deve ser encarada a existência de uma corrente fotográfica contemporânea *mainstream*¹⁶ que, produzindo imagens de carácter documental, as assume como objectos artísticos, vulgarmente divulgadas em *sites*, galerias, museus e revistas de arte?

É possível atrair formadores e formandos em torno de um projecto estruturado para ser rentável financeiramente?

¹⁵ Questão aplicável apenas aos Arquivos Fotográficos Municipais de Aveiro e Figueira da Foz.

¹⁶ Essencial, mais importante

Como é que no futuro os arquivos vão lidar com o objecto fotográfico produzido contemporaneamente, sendo que as práticas coleccionistas são substancialmente diferentes das do passado?

Como se encara a existência de páginas na Internet que constituem autênticos “arquivos fotográficos”? Faz sentido que esses domínios e esses espólios *on-line* venham a passar para a protecção de um arquivo fotográfico estatal ou camarário?

Como se lida, em termos de posse material do objecto, e em termos de utilização pública do mesmo, com a compra de colecções fotográficas feitas de raiz em formato digital?

Como é visto o aparecimento de um conjunto considerável de novos fotógrafos que, nascidos no seio das tecnologias informáticas e digitais, se afirmaram como produtores de enormes quantidades de imagens, muitas vezes de fraca qualidade estética e documental?

Faz sentido os arquivos dedicarem-se à constituição de colecções de objectos fotográficos específicos (ex. fotografias estereoscópicas, daguerreótipos, etc.) que possam prefigurar-se como uma colecção única no país? Pode esta prática, em que o Arquivo se constitui como um coleccionador de referência, atrair visitantes e estudiosos? Ou ainda impulsionar a criação de *workshops* naquela área fotográfica específica? O público deixaria de ser apenas o local para atrair um público mais vasto? Seria esta uma estratégia útil de financiamento do Arquivo?

A aquisição de fotografias de autor ou a encomenda directa de produções fotográficas necessita da figura de um comissário ou curador (interno ou externo ao Arquivo Fotográfico) que defina critérios orientadores de funcionamento?

Como foi referido, estas questões organizam um conjunto de unidades estruturais de sentido ou ideias a partir das quais se desenvolveram os textos-análise dos diferentes arquivos, sequenciados por esta ordem:

4.1 Isotopias

(unidades estruturais de sentido ou de ideias)

A origem; o espaço; o público; o arquivo e gestão política / orçamental; organização interna / bases de dados; as tecnologias de informação e o arquivo on-line; o arquivo e a memória da cidade; divulgação pública do espólio; meios e recursos; serviço educativo; eixos de formação; aquisição de espólios contemporâneos; aquisição futura de espólios; fotografia documento /

fotografia arte; os arquivos privados; fotografia digital; realização de colecções específicas; o curador; a rede de arquivos fotográficos.

4.2 Estudo de Casos

A identificação e estudo de apenas quatro arquivos fotográficos dá-se por uma questão prática de limitar o campo de pesquisa. Assim, os critérios de escolha dos arquivos basearam-se nos seguintes princípios:

O Centro Português de Fotografia, como arquivo estatal de referência na área da fotografia e que alberga a maior colecção pública portuguesa; o Arquivo Fotográfico de Lisboa, propriedade da Câmara Municipal que, pela qualidade do seu projecto iniciado nos anos noventa, se tornou no exemplo do bom funcionamento e escola de formação de inúmeros arquivos nacionais; o Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal da Figueira da Foz, como exemplo de um arquivo a uma escala mais reduzida, próximo do contexto e escala da Imagoteca, fora de uma grande cidade como Lisboa ou Porto, mas que pela sua dinâmica e modo de funcionamento é prova da possibilidade de implementação de estruturas com funcionamento eficaz.

O conjunto das questões colocadas é comum a todos os arquivos, havendo algumas questões específicas em cada caso, mantendo-se contudo a possibilidade de estruturar as unidades de sentido e possibilitar o cruzamento e comparação de informações.

As perguntas que serviram de ponto de partida para as conversas com os responsáveis dos arquivos espelham igualmente aquela que poderá considerar-se a coluna dorsal das preocupações inerentes a este estudo, a saber, a constituição de um conjunto de questões e de dúvidas como motor estruturante do corpo da pesquisa e que reflectem também a minha prática criativa no contexto da fotografia contemporânea (em particular Fotografia de Arquitectura). Na abordagem a algumas questões específicas, como a relação entre os espólios e a memória da cidade, teve-se em conta as diferentes características das instituições, nomeadamente o Centro Português de Fotografia, que possui uma relação supra municipal.

De salientar ainda que a consulta realizada aos arquivos passou não apenas pela entrevista a técnicos, coordenadores ou responsáveis pelo funcionamento dos mesmos, como também pela consulta dos documentos e regulamentos que regem as suas leis orgânicas¹⁷. Apesar de as questões atrás mencionadas estarem implícitas na abordagem feita aos arquivos, a realidade específica dos arquivos e as dinâmicas pessoais resultaram em abordagens distintas, mas que em alguns casos cruzaram transversalmente as mesmas estruturas de sentido (de ideias) e as mesmas respostas. Os textos que se apresentam são um entendimento dessas estruturas de sentido que foram sendo descritas pelos interlocutores.

¹⁷ Ver Anexos.

5. Para melhor entender a Pós-fotografia

Neste capítulo, faz-se uma reflexão da prática fotográfica contemporânea (em particular da fotografia de arquitectura), a partir da leitura e interpretação de estudos recentes, mas essencialmente através da minha prática enquanto fotógrafo.

O seguinte texto resume e reflecte o trabalho Aveiro Projecto Fotográfico¹⁸, da minha autoria, e do qual resultou uma exposição de fotografia e a realização de dois debates. A base teórico-prática desse projecto decorreu do primeiro ano do Mestrado, essencialmente das disciplinas de Crítica de Arte, Estudos de Fotografia e Estética Contemporânea.

5.1 A supersoma ou a percepção do olhar

Resulta agora essencial entender a relação entre a imagem e o seu espectador, pois em rigor é esta a única relação que interessa quando falamos de fotografia, fundos, colecções e arquivos. Para além das considerações tecnológicas em causa, é importante avaliar a relação entre a fotografia enquanto objecto potenciador de memórias e o homem enquanto ser capaz de criar e manipular essas memórias. Partindo do princípio que sem *teoria da mente*¹⁹ não existiria um entendimento da fotografia, interessa verificar como se processa a percepção do olhar.

Ao longo deste estudo cruzam-se conceitos que oscilam entre os limites da capacidade e aplicação técnica, por um lado, a semântica e a filosofia, por outro. Contudo, e tendo sempre como vector de estudo a criação fotográfica contemporânea e a memória que ela propicia, percebe-se que apenas a preservação da fotografia enquanto objecto conceptual e experimental deve estar no cerne dos principais modelos de preservação a longo termo. Não interessará nunca à fotografia a preservação do objecto digital pelo objecto digital. Ou seja, não interessa equacionar modelos técnicos de preservação ou mesmo conceitos de filosofia da técnica que não tenham o objecto fotográfico enquanto algo possível de ser imediatamente recebido e experimentado no futuro. Sabemos hoje que a fotografia, enquanto objecto digital, necessita de diversos mediadores (*hardware* e *software*) até chegar ao receptor humano, passando sucessivamente de objecto físico a objecto lógico até se apresentar enquanto objecto conceptual. É nesta recepção e na possibilidade de interpretação individual do objecto recebido, aquilo a que se chama o objecto experimentado, a que toda a preservação tecnológica se deve dirigir. Do ponto de vista do ser humano²⁰, e da possibilidade de leitura futura das fotografias, o objecto conceptual constitui aquilo que deve ser preservado.

¹⁸ Exposição *Aveiro Projecto Fotográfico*, fotografia de Luís Oliveira Santos, Espaço A, Casa da Cultura Fernando Távora, 12 de Outubro a 4 de Novembro de 2007. Palestras *Cidade, Arquitectura, Fotografia, Arte Contemporânea*, com Conceição Lopes e Pedro Bandeira, dia 26 de Outubro de 2007, e *A Imagem Arquitectura - A Imagem Território*, com André Tavares e Duarte Belo, 2 de Novembro de 2007

¹⁹ Termo usado na psicologia e que se refere ao estado de ter consciência do conteúdo da nossa própria mente.

Dunbar, Robin. 2006. *A história do homem: Uma nova história da evolução do homem*. Lisboa. Quetzal Editores. p.51

²⁰ Ferreira, Miguel. 2006. *Introdução à Preservação Digital – Conceitos, estratégias e actuais consensos*. Guimarães: Escola de Engenharia da Universidade do Minho. p. 23

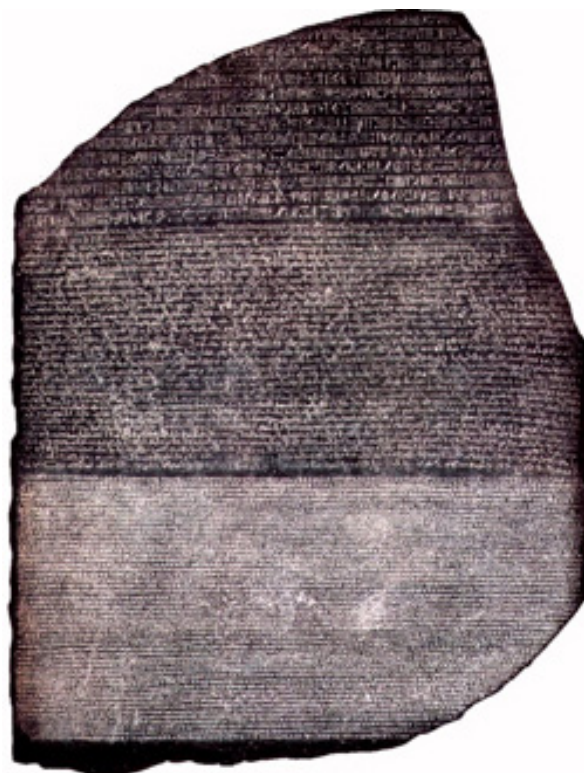


fig. 2

Mas o entendimento deste estudo é que não é apenas ao nível dos elementos tecnológicos que os paradigmas se alteraram e se reequacionam. Também por causa das evoluções técnicas mas seguramente motivados por alterações da sociedade de comunicação em que vivemos, interessa preservar para o futuro não só a interpretação tecnológica mas também a interpretação semântica. Então, em que sentido devemos ou podemos preservar alguma ou a totalidade da significação desse objecto, que nos permita entender no futuro o real significado das partes que constituem a imagem e da interpretação de todo o seu conjunto enquanto elementos no cerne da interacção comunicativa? Será possível e desejável preservar na estrutura de uma fotografia o modo como se pretende que se organize a nossa representação mental desse mesmo objecto? E como é que a nossa percepção da realidade se estrutura independentemente da fotografia?

O princípio de Blaise Pascal²¹, de que só é possível conhecer o todo a partir do conhecimento das partes e conhecer as partes através do entendimento do todo, está implícito no conceito de *supersoma*, na teoria da *Psicologia de Gestalt*, de que não se pode conhecer e entender um todo por meio das suas partes, pois o todo é sempre maior e diferente da soma das suas partes. Seguindo esta teoria, qualquer mapeamento da realidade não é mais do que um conjunto de interpretações da realidade. O todo possui um perfil próprio que não corresponde à simples adição das características das partes. Assim, em que medida poderemos construir uma memória fiável de um objecto fotografado sendo que dele apenas poderemos ter sempre uma representação parcial?

²¹ Filósofo e matemático francês, nasceu em Clermont e morreu em 1662 na cidade de Paris.

Deverá a fotografia fazer-se acompanhar de um código de interpretação, uma espécie de *pedra de roseta*²² que identifique em que sentido a fotografia deve ser realmente recebida e entendida?

Uma das abordagens que melhor nos aproxima desta questão é a já referida *teoria da boa forma* ou de *Gestalt*. Utilizado essencialmente em ambientes psicoterapêuticos, este modelo explica que o nosso campo perceptivo tende a organizar a realidade segundo determinados padrões, sob a forma de conjuntos ordenados, não se podendo reduzir os fenómenos somente ao que é percebido, pois para esse entendimento deve ter-se em conta o todo. Num processo psicanalítico, a descrição aparentemente factual é sempre uma interpretação e deve ser sempre entendida como tal e não como algo que mimetisa o real absoluto.

O organismo humano funciona como um sistema que tende ao equilíbrio, biológica e psicologicamente, corrigindo todas as interferências, mesmo que endógenas (como a fome), e que causem desequilíbrio. A *Gestalt*, muitas vezes interpretada como lei da boa forma²³, diz que sempre predominará aquela configuração que mantiver estados mais harmoniosos, ou seja, o sistema tenderá a reorganizar-se visando a manutenção do seu todo sempre que seja alterado o equilíbrio.

Num sentido mais geral (da física), a segunda lei da termodinâmica (muitas vezes identificada na psicologia da arte) também afirma que as diferenças entre sistemas em contacto tendem a igualar-se. A quantidade de entropia²⁴ de qualquer sistema isolado termodinamicamente tende a incrementar-se com o tempo, até alcançar um valor máximo. Por outro lado, quando uma parte de um sistema fechado interage com outra parte, a energia tende a dividir-se por igual, até que o sistema alcance um equilíbrio térmico.

A teoria de *Gestalt*²⁵ demonstrou que perante quaisquer realidades, e por uma questão de equilíbrio, a percepção humana tende a criar estruturas organizadas, forçando relações de coerência entre as partes, apesar de distintos de pessoa para pessoa. O conhecimento da realidade interioriza-se através do conhecimento dos elementos parciais que por si só constituem formas organizadas, sendo que, nessa construção, o todo é diferente da soma das partes que o constituem. Este conceito era já conhecido dos gregos e aproxima-se da *teoria do conhecimento*, de Platão²⁶, segundo o qual, ao vermos um objecto repetidas vezes, sedimentamos aos poucos a *ideia* desse objecto, previamente criada na nossa *alma*. A esta recordação Platão chamou *anamnesis*.

²² A Pedra de Roseta é um bloco de granito negro descoberto no Egipto pelas tropas de Napoleão Bonaparte com um mesmo texto escrito em egípcio demótico, grego e hieróglifos egípcios. A pedra serviu de chave para a decifração dos hieróglifos por Jean-François Champollion, em 1822 e por Thomas Young em 1823.

²³ <http://www.atractor.pt/mat/pagerank/entropia.htm>, em 30 de Abril de 2008.

²⁴ Ibidem

²⁵ <http://www.tiagoteixeira.com.br/fatias/conteudo/tecnica/gestalt.htm>, em 30 de Abril de 2008.

²⁶ Platão nasceu em Atenas, provavelmente em 427 a.C. e morreu em 347 a.C. Desenvolveu a noção de que o homem está em contacto permanente com dois tipos de realidade: a inteligível e a sensível. A primeira é a realidade imutável, igual a si mesma. A segunda são todas as coisas que nos afectam os sentidos, são realidades dependentes, mutáveis e são imagens das realidades inteligíveis. Tal concepção de Platão também é conhecida por Teoria das Ideias ou Teoria das Formas.

É este conceito de *anamnesis*²⁷, da construção da *ideia* de uma realidade, presente na teoria de *Gestalt*, que muitos artistas utilizaram para questionar a natureza da percepção humana através da arte contemporânea, criando objectos conceptuais, como por exemplo Joseph Kosuth²⁸ na sua obra *Uma e Três Cadeiras*. A cadeira é tudo o que nos é dado ver, mas é mais do que isso. Como muitos outros objectos, a *ideia* de cadeira existe na nossa mente como o símbolo de algo diferente da constituição dos seus elementos e que resulta também das leituras e experimentações do mesmo objecto.

O modo como vemos e entendemos a realidade, independentemente da forma como ela nos chega, parece corresponder sempre a uma reestruturação (a um reequilíbrio) do nosso conhecimento anterior, em que cada nova imagem vai apenas ajudar a construir a ideia ou a



fig. 3

memória da realidade. Como escreve Jorge Luís Borges²⁹, a memória é o essencial, e os sonhos fazem-se combinando recordações através de informações disponíveis na memória. Daí resulta a subjectividade na descrição do objecto pelo receptor: para cada um a percepção pode ser diferente, de acordo com a experiência anterior, de acordo com o que se viveu, se aprendeu, e se conheceu. É nesta relação com o receptor, e apenas nesta relação, que o todo não consegue derivar da soma das partes, porque o todo depende do modo como internamente são configuradas as partes.

²⁷ No seu conceito de *anamnesis*, Platão tinha a ideia de que todo o conhecimento era apenas recordação e toda a novidade era esquecimento. Isto pressupunha que fossemos criaturas feitas de imagens, de representações.

²⁸ Joseph Kosuth nasceu no Ohio em 1945 e é tido como um dos mais influentes artistas conceptuais norte-americanos.

²⁹ Jorge Luís Borges, poeta e escritor argentino, nasceu em Buenos Aires em 1920 e morreu em Paris em 1990.

Como Alberto Manguel referiu, “só conseguimos ver aquilo para o qual contamos já com um conjunto de imagens identificáveis, do mesmo modo que só conseguimos ler um texto se conhecermos o seu idioma, a sintaxe e a gramática”³⁰. Também nesse sentido, só conseguiremos entender um lugar, algures numa paisagem, enquanto espaço ocupado por um corpo e pela sua memória. Quando olhamos para uma fotografia (em particular de um lugar), mais do que olharmos para aquilo que nos mostra, olhamos para os espaços da memória, da contemplação e, por vezes, do entendimento³¹. Tal como num lugar na paisagem, do qual temos uma memória anterior, a fotografia enquanto memória deixa de existir, se deixarmos de olhar para ela.

Para entendermos a forma como construímos memórias a partir da nossa experiência com a fotografia temos de entender que, perante os estímulos que ela nos dá, formamos campos organizados de percepção. É uma estrutura que pretende equilibrar o aparente caos do conhecimento disperso, em que se estabelecem pontes entre as diversas áreas da memória, pontes de contextualização, mas de tal modo que nunca existem dois tipos de organização num só momento. Construímos sempre e apenas um entendimento dessa realidade fotográfica, em função do contexto do nosso conhecimento anterior. A verdade é a verdade daquele momento e daquela pessoa. Este modelo de *Gestalt* preconiza que a construção da memória é espontânea e inconsciente, e mesmo quando agimos de forma consciente sobre a interiorização da experiência perceptiva, ocorre uma organização inconsciente interior que lhe pode ou não ser equivalente.

Um dos conceitos recorrentes desta teoria, relativamente à forma como percebemos a realidade, é o conceito de *figura-fundo*, em que cada um de nós, por questões de simplificação do objecto, tende a fazer *saltar* uma das partes em relação às outras. À parte damos o nome de figura, sendo o fundo tudo o resto. De algum modo é o que Roland Barthes³² tenta explicar com a sua definição de *punctum*. É a forma de nos adaptarmos harmoniosamente ao ambiente, organizando-o em tipologias de objectos e de conhecimento.

Na percepção segue-se a *tendência à estruturação*, ou seja, a forma como naturalmente organizamos ou estruturamos os diferentes elementos da realidade que a cada momento experimentamos. Tendemos a agrupar elementos que se encontram próximos uns dos outros ou que são semelhantes. Entendemos melhor as boas formas, simples, regulares, simétricas, equilibradas.

Por último, a *constância da percepção*, que é, por antagonismo, a forma como resistimos acentuadamente à mudança. Na dúvida (ou no desequilíbrio), preferimos seguir os mesmos padrões de grandeza, de forma e de cor. Na dúvida, identificamos apenas o que conhecemos. Trata-se de uma atitude de defesa particularmente importante porque, graças a ela, o mundo (o nosso mundo, obviamente) surge-nos com relativa estabilidade.

Por último, parece importante fazer referência a um conceito defendido pela teoria de *Gestalt* que está presente nas principais preocupações da preservação digital. Quando acedemos a um

³⁰ Manguel, Alberto. 2003. *Leer Imágenes: una historia privada da arte*. Madrid: Alianza Editorial. p. 29

³¹ Dean, Tacita e Millar, Jeremy. 2005. *Place*. Londres: Thames & Hudson

³² Barthes, Roland. 2006 (13ª edição). *A câmara clara*. Lisboa. Edições 70. p. 35

ficheiro digital deteriorado, de tal modo que perdemos parte da sua informação básica (não vital), devemos questionar se, mesmo assim, podemos e devemos utilizar esse ficheiro lógico enquanto objecto capaz de ser correctamente experimentado. Esta questão coloca-se com particular ênfase na preservação e leitura de objectos de arte digital. Terão sucessivas mutações do aspecto primordial de uma imagem importância na sua recepção futura? Do ponto de vista do objecto enquanto obra artística final, certamente sim, porque ela jamais corresponde ao objecto criado pelo seu autor. Contudo, do ponto de vista conceptual e potenciador de experiências, provavelmente não. É que perante dois objectos similares, a forma como os percebemos e como os organizamos interiormente em estruturas de equilíbrio não depende muito das suas diferenças mas da leitura das suas partes essenciais, dos seus elementos. O conceito da *transposição das formas*, presente na teoria de *Gestalt*, diz-nos que podemos perceber a mesma forma a partir de elementos diferentes, de modo que a forma original ainda possa ser reconhecida, ou seja, o todo é a configuração dos seus elementos, mas também difere de acordo com os elementos em si.

5.2 Fotografia, documento e memória

A fotografia tem ausente o tempo, o lugar, a textura e a escala, portanto, de alguma forma exclui-nos da realidade enquanto algo que é necessário experimentar. Como explica Jeff Wall³³, a nossa relação com a realidade pode manter-se mesmo quando não nos identificamos com ela, mas deixa de existir se não nos identificarmos com a fotografia que a retrata. Contudo, e apesar desta ausência, a fotografia consegue mostrar-nos aspectos que de outra forma seriam muito difíceis de observar. Walter Benjamin refere-se ao termo óptica inconsciente quando diz "evidentemente há uma outra natureza que é captada pela câmara e que nós não conseguimos observar"³⁴, tal como Marcel Proust³⁵ se referia à literatura como um meio de observar realidades que não nos seria possível admirar de outro modo.

Em particular, Walter Benjamin refere-se à utilização de instrumentos como meio de fazer observações quase anatómicas da realidade, e esta ideia voltou a estar presente nos nossos dias com a capacidade de dispor e controlar toda a mediação tecnológica, chegando à manipulação do mais ínfimo elemento do processo fotográfico, a aproximação possível ao pixel. O assalto massivo que recentemente se verificou na utilização fotográfica levou a um registo global de todo o tipo de realidades, perpetrado por pessoas munidas de câmaras fotográficas que, na maioria dos casos, não questionam se os objectos da sua atenção são objectos artísticos ou não. A fotografia consegue retratar qualquer realidade circunstancial que se torna importante apenas pelo simples facto de ser fotografada. A utilização de linguagem própria para descrever a forma como se *tira*

³³ Ursprung, Philip (Mod.). 2004. *Una Conversación entre Jacques Herzog y Jeff Wall*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 63

³⁴ Benjamin, Walter. 1992. Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política – Pequena História da Fotografia. Lisboa. Relógio D'Água. p.119

³⁵ Valentin Louis Georges Eugène Marcel Proust nasceu em Auteuil, a 10 de Julho de 1871.

uma fotografia parece não ser apenas uma questão lexical mas consubstancia uma abordagem necessariamente mais significativa. Numa leitura mais simplista, a facilidade de acesso à fotografia, acentuada hoje pelo acesso rápido e fácil a toda a intermediação tecnológica, parece continuar a indexá-la (relendo Walter Benjamin) como objecto reproduzível sem aura, ao contrário do carácter uno e irreproduzível das obras de arte, da pintura à escultura. Contudo, a utilização contemporânea da fotografia parece ter-nos aberto outras e novas possibilidades de leitura.

Fotógrafos como Dorothea Lange ou Walker Evans, ao serviço da Farm Security Administration³⁶, documentaram de forma muito objectiva a vida de uma América em depressão, com todos os seus problemas sociais, a partir de lugares distantes e desconhecidos. Trata-se de um corpo de trabalho que, narrando uma história através de cenas do quotidiano, mediando a História de modo rigoroso, não deixou de assumir e reivindicar uma expressão estética precisa que se tornou num paradigma nos anos trinta do século XX. Não obstante, é a partir dos anos cinquenta que se assiste a um desvio do carácter estritamente factual com uma acentuada expressividade na fotografia documento, com génese possível na realidade perturbadora criada pela Segunda Guerra Mundial, em particular através de fotógrafos como Robert Frank e William Klein, que



fig. 4

³⁶ Durante a depressão americana dos anos trinta, o presidente Roosevelt iniciou um plano de ajuda aos agricultores. Esta iniciativa, incluiu um vasto projecto fotográfico, a partir de 1935, que ficou conhecido como Farm Security Administration (FSA). Roy Emerson Stryker ficou responsável por reunir um conjunto de fotógrafos para documentar a vida dos norte-americanos nas zonas rurais, castigadas pela crise económica. O objetivo era fornecer imagens para exposições, jornais, revistas, etc. Grandes fotógrafos como Russell Lee, Ben Shahn, Carl Mydans, Arthur Rothstein, Walker Evans e Dorothea Lange trabalharam neste projecto.

introduzem novos paradigmas como a construção de imagens que se aproximavam muito mais de universos imaginários do que de realidades factuais³⁷.

O que aparentemente se alterou foi a forma como se observa (e se fotografa) a realidade, marcada não apenas pelo acto de ver, mas essencialmente por uma análise mais crítica e subjectiva, marcada pelas circunstâncias históricas que nos envolvem, pelas tipologias sociais e políticas e crescimento cultural que naquele período da História foram determinantes para esta alteração. Mas não foi apenas no acto de ver e de fotografar que as alterações se deram, pois a alteração de paradigmas parece ter atingido também o receptor das principais formas de criação. "A imagem fotográfica sempre dependerá de um apreciador para ganhar significado. Diante de um signo de estatuto tão instável, cada receptor é induzido a buscar o seu próprio modo de interpretação³⁸."

O modelo de foto-documentarismo, que atinge o seu auge nos anos trinta e se perpetua até depois da Segunda Grande Guerra, e que de algum modo se torna paradigmático, partilha os ventos da *New Objectivity*³⁹ com origem na Alemanha dos anos vinte com August Sanders, Albert Pacsh e Karl Blossfelt. E apesar de se reconhecer desde o seu aparecimento que a fotografia era uma outra coisa para além da realidade, tratava-se de um conjunto de fotógrafos que assumiam a intenção de fotografar com uma objectividade e credibilidade anatómicas, na maioria dos casos utilizando a fotografia como mero documento para outros fins (Blossfelt criou um conjunto muito vasto de imagens botânicas para serem utilizadas em aulas de desenho *art deco*).

O esmaecimento do paradigma da Farm Security Administration, no pós-guerra, dá-se essencialmente com a queda de popularidade de revistas como a *Life* que veiculavam muito desse trabalho documentalista, mas também com a apropriação dos *media* televisivos e mais recentemente com a Internet. Tal como a pintura no século XIX reivindicou para si novos rumos com o aparecimento da fotografia (não se obrigando mais a assinalar o real), também a fotografia parece hoje desobrigar-se do real e reclamar para si novos caminhos.

Assistimos, por isso, à possibilidade de transferir a fotografia de um canal meramente documental para um canal de valor ficcional⁴⁰ (imaginário) sem que a linha de fronteira seja claramente precisa e definida. No meio deste aparente caos, a fotografia sempre foi acompanhada por um discurso bipolar. Por um lado os que a entendem como um meio meramente documental, e por outro lado, os que (para as mesmas fotografias) constroem entendimentos conceptuais diversos mais ou menos inocentes que possibilitam a construção de realidades imaginárias. Parece evidente que a fotografia sempre se revelou através de um filtro, revelador de códigos culturais traduzidos em intenções claras de representação mais ou menos imaginária, dependendo quer do emissor quer do receptor.

³⁷ Lombardi, Kátia Hallak. 2007. *Documentário Imaginário - Novas potencialidades na fotografia documental contemporânea*. Belo Horizonte, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG. p. 12

³⁸ Ibidem. p. 42

³⁹ A *New Objectivity* (em alemão *Neue Sachlichkeit*), foi um movimento artístico que nasceu na Alemanha no início da década de 1920, como oposição ao sentimentalismo do romantismo tardio e à agitação emocional do expressionismo. Terminou em 1933 com a queda da República de Weimar e a ascensão dos Nazis ao poder.

⁴⁰ Flusser, Vilém. 1998. *Ensaio sobre fotografia: Para uma filosofia da técnica*. Lisboa, Relógio D'Água Editores. p. 69

Não podemos, contudo, excluir por completo o carácter documental da fotografia porque, como tem vindo a ser afirmado por diferentes autores, no limite ela pode ser considerada o documento que representa a criação artística contemporânea de uma determinada época.



fig. 5

5.3 Caos e ordem

Na Alemanha do final dos anos cinquenta, Bernd e Hilla Becher⁴¹ iniciaram um conjunto de fotografias de objectos de "não arquitectura", objectos que (pelo menos na sua génese) não tinham qualquer compromisso com o belo ou qualquer outro significado. Este trabalho, realizado no vale do Ruhr (Ruhrgebiet), documentava estruturas fabris resultantes da produção de aço de um país saído derrotado da Segunda Guerra Mundial.

Uma das utilidades em entendermos o trabalho dos Becher, no contexto desta dissertação, é que se tratavam de fotografias de objectos que faziam parte de um universo confuso, caótico e dilacerado pela guerra e que, de algum modo, foram reordenados e organizados através de séries fotográficas em famílias de objectos. Este foi um trabalho de pura *straight photography*⁴², sem outras intenções de composição que não a rigorosa vista frontal de observador único, registrando

⁴¹ Bernd & Hilla Becher, fotógrafos alemães nascidos em 1931 e 1934. Influentes professores do Departamento de Fotografia da Academia de Arte de Dusseldorf.

⁴² Objectivo, directo (coloq.).



fig. 6

objectivamente um mundo que estava prestes a desaparecer e a ser esquecido. Mas é esta reorganização das realidades para além do objecto que representam, o modo como este trabalho, desde então, tem sido mostrado ao mundo, que cria um novo corpo e lhe confere uma importância que vai muito para além do seu valor documental.

Ao organizarem famílias de objectos, e pretenderem construir uma ordem aparente, os Becher constroem um alfabeto de tipologias que denota uma possibilidade de leitura e de compreender no conjunto e na comparação uma ordem e uma beleza que não existe no particular. Constroem um objecto que, de forma pragmática, ilustra os conceitos estruturalistas tão em voga na época e que se referiam ao caos como algo a partir do qual era possível organizar uma nova ordem, precisamente através do ordenamento da realidade em séries. Ao descobirmos semelhanças tipológicas entre os diferentes objectos, temos a possibilidade de refazer o corpo dilacerado, construir o cosmos a partir do caos, construir um mundo organizado nunca antes pensado como objecto estético. Como se existisse nestes objectos uma relação equilibrada entre a matéria e a significação que só através da fotografia fosse possível construir e observar.

Este exemplo mostra-nos como, muito para além do seu carácter e valor documental, a fotografia funciona como alegoria, tão inerente à criação artística contemporânea, permitindo substituir realidades reais mas de difícil compreensão (e por isso tantas vezes abstractas) por realidades mais concretas e, portanto, mais compreensíveis. Este é um paradoxo tão estranho quanto possível como o eram as pinturas realistas das imaginárias Torres de Babel da escola holandesa do século XVII e como o poderão ser hoje as imagens de artistas como Loretta Lux, apesar de tudo tão próximas do registo visual de Walker Evans, contudo, tão distante conceptualmente.

5.4 Aveiro Projecto Fotográfico

Aveiro Projecto Fotográfico foi o título atribuído a um projecto expositivo motivado pelas disciplinas de Estudos de Fotografia, no decorrer do primeiro ano do mestrado. Resultou na exposição de um conjunto de fotografias de Aveiro, tomadas actualmente, tendo como base de trabalho imagens antigas da cidade existentes no Arquivo Fotográfico Municipal - Imagoteca. As imagens de arquivo serviram como elemento orientador de todo o projecto sem, contudo, condicionarem a orientação técnica e estética do trabalho. Numa fase inicial, houve uma abordagem do trabalho seguindo os mesmos pontos de enquadramento e as mesmas condições de luz das fotografias originais. Neste cuidado pretendeu-se identificar os mesmos elementos urbanos e arquitectónicos, de modo a



Fig. 7

formar um retrato fotográfico da cidade enquanto espaço temporal de construção de sucessivas gerações. É também um exercício em que se procurou entender a diferença simbólica entre o objecto documental de arquivo e as fotografias realizadas na contemporaneidade ou o modo como estas se poderiam distanciar desse cunho objectivo do documentarismo.

A génese deste projecto parte da existência de um estudo intitulado “Third View – The Rephotographic Project”, do fotógrafo norte-americano Mark Klett. Este fotógrafo percorreu grande parte do Oeste Americano refotografando locais que haviam sido fotografados no século XIX e inícios do séc. XX, trabalhos que haviam sido realizados numa perspectiva de levantamento topográfico “survey photography” para as companhias de caminhos-de-ferro e serviços geológicos. Apesar de Aveiro Projecto Fotográfico não se assumir como um projecto documental com carácter de levantamento “topográfico” pretende ser um retrato coeso e actual elaborado a partir das

múltiplas perspectivas com que se constrói a imagem da cidade, não esquecendo o contexto influenciador de todos os "new topographers". As fotografias realizadas tentam identificar a organização urbana tendo como pontos de referência a topografia e a geografia do terreno onde a cidade se implanta, mas também alguns elementos arquitectónicos que trespassam este período de tempo.

A consulta das imagens em arquivo foi determinante para estabelecer um percurso de mapeamento da cidade actual, bem como para investigar de que modo se foi construindo uma reserva de imagens em arquivo que se transformam na memória que temos hoje da cidade. É da leitura deste espólio existente na Imagoteca e da construção deste projecto fotográfico que surgiram as principais questões que orientaram para esta dissertação, como o valor da fotografia contemporânea e a memória, o arquivo, as novas tecnologias e a preservação.

O trabalho fotográfico que resultou deste projecto e que acabou patente ao público (exposição na casa da Cultura Fernando Távora - Núcleo de Aveiro da Ordem dos Arquitectos) pretendeu essencialmente questionar a relação que existe entre a fotografia e a memória que construímos a partir da experimentação directa da arquitectura ou, neste caso concreto, do espaço urbano.

O facto de a fotografia existir muitas vezes como substituto dessa experiência directa da arquitectura ou da vivência da cidade através de exposições ou revistas especializadas deve obrigar-nos a ter presente que a fotografia é uma outra realidade distinta e, portanto, passível de criar memórias também distintas.

Como foi anteriormente evidenciado, a ruptura com o espaço e com o tempo, que é inerente à própria fotografia, permite olhar para a arquitectura ou para a cidade e ali encontrar realidades que, de outro modo, seriam mais difíceis de encontrar e de compreender. O facto de, por vezes, termos que avaliar, compreender e - até certo ponto - usufruir de objectos de não arquitectura ou de não cidade, coloca-nos perante a necessidade de encontrar mecanismos que nos permitam encontrar alguma ordem e alguma beleza nesses objectos. A fotografia permite-nos esse exercício de olhar para a cidade e para a sua arquitectura que possa não existir enquanto corpo coeso, mas que, apesar de tudo, possa existir enquanto entidade, mesmo que essa existência seja transitória. A fotografia surge como uma possibilidade através da qual podemos criar uma ordem possível ou – mais significativamente – uma memória possível dessa ordem. A nossa relação com a fotografia é obrigatoriamente diferente da nossa relação com a cidade.

5.5 A memória fotográfica da cidade – apontamentos sobre a pós-fotografia

No decorrer da exposição "Aveiro Projecto Fotográfico", promovi em Outubro de 2007 um debate que abordou algumas questões que viriam a tornar-se vectores desta dissertação: a fotografia documental versus fotografia criativa e a memória que ambas nos permitem.

Neste debate estiveram presentes Pedro Bandeira⁴³ e Conceição Lopes⁴⁴, e o texto que agora se apresenta resume o essencial das intervenções realizadas por todos os intervenientes.

O debate iniciou-se a partir das imagens por mim realizadas sobre a cidade de Aveiro e em exposição, e a principal questão abordada foi sobre a intencionalidade da fotografia de arquitectura enquanto memória desse objecto. No início das intervenções, foram evocados trabalhos anteriores da minha autoria, como as fotografias do Museu Marítimo de Ílhavo (Projecto ARX Portugal) e sobre as quais reflectiu Jorge Figueira.

Nesse texto, Jorge Figueira equaciona a fotografia enquanto "deslocação temporal", capaz de criar um "absoluto sem aura", isto é, "um artefacto reproduzível, democrático, portátil", "características da generalidade dos desenvolvimentos tecnológicos e culturais da modernidade. (...) A fotografia é então, para a arquitectura moderna, um reflexo: o projecto trata da montagem de espaços passíveis de se transformarem em imagem"⁴⁵.

A arquitectura liberta-se dos tratados, das ordens, das medidas e das regras condicionadoras previamente estabelecidas, para emergir no século XX num novo universo onde predomina a imagem que, não sendo a base conceptual de um modelo de projecto, estabelece a diversidade de vistas tão caracterizadora da modernidade. "O projecto é a formulação de uma hipótese de realidade".

Para a arquitectura, as fotografias da obra sedimentam e legitimam a sua própria linguagem, e a arquitectura "parece ser tanto mais conseguida quanto mais a fotografia lhe devolver as imagens que se foram acumulando mentalmente e em desenho ao longo do projecto". "Quanto mais bem sucedida se tornarem (a arquitectura e sua fotografia) rapidamente se globalizará através dos media, se transformará num ícone, e se replicará enquanto estereótipo". A memória resultante é a memória fotográfica e não a memória da experimentação.

Com a introdução do digital, quando se manipulam as imagens e se retiram quaisquer "ruídos" perturbadores da arquitectura essencial, não se está a documentar o real mas a recriar as imagens que serviram de ideia ao arquitecto durante a fase do projecto. Mas mesmo quando a fotografia prescinde de manipulações digitais e regista documentalmente um objecto, ela acrescenta a intemporalidade e a imobilidade que lhe é inerente e, portanto, produz um novo objecto. Em última análise, a fotografia não transcreve nunca a realidade mas reinventa-a.

Assim, a fotografia, como vértice de uma suposta realidade, não consegue transportar-nos para um lugar físico do objecto arquitectónico, apenas nos consegue mostrar uma representação desse objecto. A memória não é real mas inventada.

A pergunta essencial do debate tornou-se, então, "que valor tem a fotografia (de arquitectura, em particular) enquanto objecto criador de memória da cidade"?

⁴³ Pedro Bandeira nasceu em 1970, doutorado em Arquitectura pela Universidade do Minho com a tese "Arquitectura como Imagem". É docente no Departamento Autónomo de Arquitectura da Universidade do Minho, e autor do livro "Projectos específicos para um cliente genérico", Dafne Editora, Porto, 2006.

⁴⁴ Conceição Lopes, professora auxiliar na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra é licenciada em História, variante de Arqueologia. Obteve o Diplôme d'Etudes Approfondies na Université de Bordeaux. Doutorou-se na Universidade de Coimbra no ano 2000 com a tese "A cidade romana de Beja".

⁴⁵ Figueira, Jorge. 2003. *O edifício onde está*. Museu Marítimo de Ílhavo, Coleção de Postais. CML

Desde sempre, a arquitectura foi um objecto utilizado pela fotografia, pela sua imobilidade, permitindo aos condicionalismos técnicos do século XIX um posicionamento perante um objecto possível. Nesse percurso até aos nossos dias, a fotografia acompanha as grandes mudanças e as grandes revoluções arquitectónicas e urbanas e a consciência de património é acompanhada por iniciativas de registo eminentemente documental.

No início da fotografia de arquitectura, a presença do fotógrafo era invisível, não havendo qualquer indício de autoria, que não era considerada importante. O fotógrafo tentava passar a mensagem do arquitecto e da arquitectura da forma mais objectiva possível, numa altura em que a história da fotografia a reivindica como um exercício de pura objectividade, não se pondo em causa a subjectividade do olhar fotográfico, antes pelo contrário. Toda a crítica que é feita à fotografia assenta nesta objectividade. A fotografia é vista como um documento, um documento de verdade. Só mais tarde viria ao de cima uma relação consciente entre o fotógrafo, o arquitecto e a sua arquitectura, em que cada parcela assume a sua presença diferenciada.

Com o modernismo, interessa que a fotografia transmita uma imagem de um universo limpo e luminoso, de um estilo de vida associado ao prazer. Era a urgência em transmitir uma arquitectura perfeita em que a fotografia, como veículo ideológico e demagógico, era utilizada pelos arquitectos para vender a nova arquitectura. Neste contexto, os fotógrafos, apesar de tudo, assumem um carácter ainda de distância relativamente à autoria, mas sabe-se que muito do contexto urbano das obras fotografadas é deliberadamente desenquadrado para não criar ruído no novo estilo e, nalguns casos, alguns truques de retoque são introduzidos para alimentar o idealismo perfeito da condição modernista.

Durante muitos anos, “o que fazia uma boa imagem era a boa arquitectura”⁴⁶, entendendo-se como desnecessário considerar em demasia qualquer protagonismo do fotógrafo. Paralelamente, avançamos no tempo para outros entendimentos da arquitectura utilizando a fotografia como veículo dessa interpretação. Tal como na arte contemporânea, em que a emergência de novidade e transformação parece ser o que dita o mercado criativo, também a disciplina da arquitectura introduziu alterações na prática da fotografia. Por um lado, a necessidade de questionar um presente que parece não existir dada a sua permanente transformação, e de tentar encontrar nesta instabilidade a verdadeira essência da arquitectura. Os trabalhos de Olivo Barbieri feitos na China transmitem uma realidade de um modo quase ficcional, parecendo uma maquete, um objecto desmaterializado. Através desta abordagem, Barbieri questiona a rápida e difícil evolução urbana na China, um espaço de permanente transformação, que parece não deixar qualquer memória e espaço para qualquer existência. As imagens, ao desmaterializar essa realidade através de uma técnica de *blur* ⁴⁷ e ao questionarem essa realidade, remetem o objecto fotografado para um plano quase ficcional.

⁴⁶ Ezra Stoller citado por Pedro Bandeira. Ezra Stoller, fotógrafo de arquitectura norte-americano, nasceu em Chicago em Maio de 1915 e morreu em Outubro de 2004.

⁴⁷ Desfoque

É precisamente nessa necessidade de encontrar a essência dos objectos arquitectónicos que Hiroshi Sugimoto ou Andreas Gursky manipulam as imagens dos edifícios até a um ponto de quase abstracção mas onde, apesar de tudo, os edifícios ainda continuam a ser reconhecidos, e esse reconhecimento dá-nos a ver aquilo que se considera serem os elementos (os traços) essenciais da arquitectura. O desfoque ou a manipulação selectiva das fotografias faz com que as obras se pareçam com as suas próprias maquetas ou desenhos e no limite com o seu próprio projecto, ou seja, com “o sonho que o arquitecto perseguiu no projecto da sua obra”⁴⁸.

Ao percebermos e assumirmos totalmente a manipulação da fotografia, ficamos com a ilusão (pelo menos a ilusão) de que podemos controlar a realidade ali representada, que hoje sabemos ser cada vez mais complexa e cada vez mais incontrolável. Com esta abordagem fotográfica, que passa por maiores ou menores manipulações, estamos também a recuperar o plano de concepção dessa mesma arquitectura. Estamos a recuperar o tempo em que o arquitecto projectou esse edifício e com isso recuperamos a ideia de autoria da obra. A ideia de autoria, cada vez mais equacionada numa época em que tudo se apresenta demasiado fácil de copiar, mantinha-se desde o Renascimento com o aparecimento dos desenhos em perspectiva e com a assinatura dos desenhos por parte dos arquitectos. É uma ideia que se está a perder porque cada vez mais a arquitectura é um trabalho colectivo, porque cada vez mais a arquitectura está mais condicionada por regras e legislação e cada vez mais o fluxo de imagens e conceitos através da rede global torna os modelos anónimos.

Esta abordagem fotográfica altamente manipulada introduz (pelo menos para o arquitecto) uma espécie de nostalgia, uma vez que vê nesse plano da representação a essência do seu génio criativo.

A impossibilidade em experimentar a própria arquitectura, através da fotografia, transporta-a para uma espécie de estatuto de mediação, de uma representação quase virtual. Estas fotografias remetem-nos para essa consciência tantas vezes referida de uma arquitectura que não se pode viver directamente, no sentido em que ela é mediatizada por estas imagens e elas não se referem a uma experiência do real. Metaforicamente, esta ideia reitera o poder que, em geral, os *media* têm sobre a arquitectura. A partir do momento em que não podemos experimentar a própria arquitectura, a fotografia de arquitectura é sempre a experiência possível, virtual e fictícia. A manipulação assumida das imagens que se produzem de uma dada arquitectura introduz deliberadamente essa dimensão de impossibilidade.

Também as fotografias por mim realizadas para o *Aveiro Projecto Fotográfico*, apesar de distantes da estética de Barbieri, Sugimoto ou de Gursky, reivindicam para si esse óbvio estatuto de objecto bidimensional de superfície. Parecem não ter interesse por aquilo que representam mas vivem mais da sua existência enquanto objecto bidimensional. Como refere Thomas Ruff a propósito do seu trabalho, não lhe interessa a tridimensionalidade da arquitectura mas a representação

⁴⁸ Figueira, Jorge. 2003. *O edifício onde está*. Museu Marítimo de Ílhavo, Colecção de Postais. CML

bidimensional dessa mesma arquitectura. Em muita da criação fotográfica contemporânea há a intenção clara da imagem se libertar daquilo que representa, apesar de representar. São imagens de uma “metáfora de libertação entre forma e conteúdo, entre representação e sentido, e uma reivindicação de um sentido próprio”⁴⁹.

Uma grande parte da produção contemporânea, pela sua ambiguidade e subjectividade, são imagens que se constituem como obra aberta (usando as palavras de Umberto Eco), que exprimem a possibilidade (e necessidade) de completarem alguma coisa ou de serem completadas na interacção com o espectador. A partir do momento em que assumem que não representam a realidade (porque isso é impossível), em que não são instrumentos fiéis de representação, então são assumidamente subjectivas, carregam uma grande ambiguidade e tudo o que tiver que ser construído para além dessa ambiguidade tem que ser construído pelo observador. Por consequente, o observador tem que ser cúmplice dessa fotografia e ajudar a construir a realidade (que a fotografia apenas antevê). Na criação artística contemporânea, o que nos fascina é a capacidade de ver algo mais do que aquilo que a imagem nos dá a ver. Para isso usufruímos, hoje em dia, de muito mais abertura e capacidade de perceber conceitos que nos são



fig. 8

estranhos e que nos são ambíguos, e dificilmente hesitamos em sermos nós os observadores e em restituirmos interesse a coisas que, à partida, poderiam não ter qualquer interesse estético.

⁴⁹ Citação de Pedro Bandeira

Actualmente, percebemos que a arquitectura depende muito mais do ponto de vista dos próprios fotógrafos e, no caso da cidade, a fotografia permite-nos uma disponibilidade para pensar o urbano de uma forma completamente diferente.

Os fotógrafos afastam-se da responsabilidade da representação objectiva da realidade, que assumem como uma utopia e, portanto, o que querem é uma outra representação possível. Fazem uma visão mais personalizada do mundo. Como já foi dito, este modelo reivindica para a fotografia o que os pintores de meados do século XIX reivindicaram para si, a legitimidade de, a partir de então, passarem a representar qualquer outra coisa que não a realidade.

Hoje temos uma herança de imagens de que, para o bem ou para o mal, não nos conseguimos libertar e queremos, de certa forma, repetir essas experiências de um modo que foi totalmente mediatizado. Hoje estamos a assistir precisamente à posição inversa, ou seja, vivemos esse permanente simulacro, porque o mundo que nos chega é constantemente mediatizado por imagens.

É importante perceber o que é que este tipo de confronto com a mediatização pode estimular, isto é, estas imagens assumem a sua incapacidade de representar o mundo, se bem que, por outro lado, abram a porta a interpretações e recriações (dão às pessoas a possibilidade de entenderem o mundo de um modo quase ficcional). Aquilo que por vezes se pensa partir de experiências pessoais são muitas vezes experiências iconográficas.

Hoje a fotografia democratizou-se e banalizou-se de tal modo que está muito mais próxima de poder representar o dia-a-dia e a realidade das pessoas. Não obstante, a realidade que agora vivemos tornou-se mais difícil de observar na sua essência. O discurso é o das incertezas, das múltiplas possibilidades, acaba por ser um discurso pós-moderno onde tudo é possível.

Quando se assume uma atitude intencionalmente interpretativa ao fotografar a cidade, a dúvida reside sempre no tipo de memória que se conseguirá representar, porque se entende que a representação não pode ser ela mesma transmissora de memória. Essa memória é sempre inerente ao fotógrafo e, posteriormente, ao espectador. Existe, por via da fotografia, “uma recriação da identidade da cidade, retirando-lhes um peso que na cultura ocidental foi demasiado duro e que foi o peso do classicismo”⁵⁰. De alguma forma, por esta via “podemos estar a libertar as cidades de uma memória real, imprimindo-lhes uma outra memória, porventura mais contemporânea mas que passa por este lado transitório que hoje são as cidades”⁵¹. Contudo, tal como construímos simultâneas interpretações conscientes e inconscientes da mesma realidade, as realidades são diversas e passíveis de abordagens diferentes sem que umas aniquilem as outras. Restará sempre a dúvida sobre que tipo de memória se produzirá da cidade.

Uma das questões que se coloca sobre a arquitectura e memória é idêntica à que Charles Baudelaire⁵² colocou sobre a cidade de Paris do século XIX, sobre a forma como entendia o

⁵⁰ Citação de Conceição Lopes

⁵¹ Ibidem

⁵² Charles-Pierre Baudelaire nasceu em Paris em 1821 e morreu em 1867. Poeta e teórico de arte é considerado um dos precursores do Simbolismo, se embora tenha relacionado com diversas escolas artísticas. A sua obra teórica influenciou profundamente as artes plásticas do século XIX.

espaço urbano. Baudelaire não olhava para a cidade como espaço de coesão social ou comunidade fisicamente integrada, antes a via como uma proliferação de pontos de vista, objectos e eventos, todos reunidos no efémero prazer de um espectador individual⁵³.

Com o aparecimento da fotografia, a perspectiva linear do observador único (que definiu a imagem da arquitectura desde a alvorada do Renascimento) deu lugar a uma visão de múltiplos olhares. A fotografia é o exemplo de um processo que representa o nosso desejo de registar aquilo que inexoravelmente é transitório e efémero (por menos transitórias que nos possam parecer certas realidades), desejo esse que, de facto, acaba por ser o elemento central da própria fotografia. A forma como construímos a memória está muito dependente desse desejo e a leitura documental de qualquer fotografia será sempre um relato compreensível à luz da nossa experiência. Só conseguimos ver aquilo para o qual contamos já com um conjunto de imagens identificáveis, do mesmo modo que só conseguimos ler um texto se conhecermos o seu idioma, a sintaxe e a gramática⁵⁴, como afirma Alberto Manguel.

O arquitecto finlandês Juhani Pallasmaa refere que o olhar é um sentido distanciado e empobrecedor. E refere-se à arquitectura inumana actual que resulta da sobrevalorização deste sentido sobre os outros, muito potenciado pela proliferação da fotografia. Para ele, a arquitectura contemporânea é muito retiniana, porque se dirige ao olhar, e que cada vez mais privilegia o carácter narcísico e individual do mundo contemporâneo⁵⁵.

⁵³ Schwarzer, Mitchell. 2004. *Zoomscapes: Architecture in motion and media*. New York. Princeton Architectural Press. p. 17

⁵⁴ Manguel, Alberto. 2003. *Leer imágenes*. Madrid. Alianza Editorial. p. 29

⁵⁵ Pallasmaa, Juhani. 2005. *Eyes of the skin: Architecture and the senses*. Chichester. John Wiley & Sons Ltd. p. 22

6. O Arquivo Fotográfico público

O acto fotográfico foi, desde sempre, acompanhado pela preocupação da sua preservação física em fundos e colecções, em arquivos mais ou menos organizados. Durante mais de cento e cinquenta anos, fomos guardando a nossa memória passada em locais mais ou menos sofisticados, mais ou menos públicos. Mas adicionámos a essa enorme vontade em ver como o mundo se via uma vez fotografado a incapacidade quase orgânica de abandonar essas memórias, de as esquecer ou destruir. Paralelamente, e como vimos no início deste estudo com o exemplo francês de Bertillon, tornou-se primordial a estruturação de espaços onde, para além da guarda, fosse possível uma organização que permitisse a consulta eficaz e o desenvolvimento de mecanismos de estudo e de preservação. Uma estruturação que permitisse que os espólios e os fundos se transformassem em arquivos passíveis de poderem ser vistos por entidades privadas ou por vastos públicos. Assim, os arquivos fotográficos tornaram-se o elo inevitável do processo fotográfico onde confluem todas as possibilidades de leitura, das mais inocentes às mais sofisticadas, que vão da visão saudosista à filosofia da técnica e à documentação da própria historiografia fotográfica.

A génese desta dissertação partiu de um compromisso pessoal para com a Imagoteca – Arquivo Fotográfico de Aveiro. Após a consulta efectuada para investigação durante o primeiro ano do mestrado, verifiquei a importância do valor documental, o potencial de memória da cidade que aquele espólio continha e que merecia uma visibilidade que me parecia não estar a ser conseguida. Verificando estar num momento de viragem da sua existência, o compromisso com este estudo foi analisar que modelo possível faria da Imagoteca um arquivo preparado para enfrentar os novos desafios que se colocam a estas instituições face às profundas alterações que se têm produzido no mundo da fotografia, quer do ponto de vista das tecnologias empregues na sua aquisição e armazenamento, quer do ponto de vista da profunda alteração de paradigmas do próprio acto fotográfico. O estudo seria, para além de um contributo para potenciar o funcionamento da Imagoteca, um estudo para a utilização de quaisquer espólios existentes em outros arquivos fotográficos.

6.1 Imagoteca – Arquivo Fotográfico Municipal de Aveiro⁵⁶

A Imagoteca surge em 2001 integrada na Divisão de Museus e Património Histórico da cidade de Aveiro. Na sua origem está o espólio de documentos fotográficos conhecido por Fundo do Sr. Graça, fotógrafo aveirense que retratou de forma continuada a vida social e protocolar do



fig. 9

município. Paralelamente, incorporam-se outras colecções, incluindo negativos em chapas de vidro, oriundas de diferentes serviços camarários.

Após o seu aparecimento, a Imagoteca recebe uma numerosa colecção de imagens de outros autores, nomeadamente da casa Henrique Ramos, um fundo acumulado ao longo dos anos de actividade deste fotógrafo aveirense. A doação inclui milhares de imagens, muitos delas em negativo, cujo tratamento viria a constituir um dos desafios centrais da existência do arquivo, trabalho esse que continua em curso.

A Imagoteca abre portas ao público num espaço próprio, onde hoje existe a Galeria Morgados da Pedricosa. Esta localização inicial faz surgir as primeiras dificuldades, por incompatibilidade de identificação e funcionamento das duas instituições sedeadas no mesmo espaço. A possibilidade de transferência do arquivo para a Biblioteca Municipal revelar-se-ia difícil, dada a exiguidade do

⁵⁶ Este texto resulta da consulta de documentos relativos à Imagoteca e de entrevista realizada a Ana Gomes, Técnica Superior do Arquivo.

espaço ali existente. Por outro lado, existia na Biblioteca a dificuldade inerente à falta de pessoal qualificado para a prática específica da manutenção e conservação de espécimes fotográficos.

Consequentemente, a Imagoteca é então transferida para o Centro Cultural e de Congressos e, mais tarde, para a Casa da Cultura (Edifício Fernando Távora). Por último, é sedeadada no edifício do actual Museu da Cidade junto ao canal central.

Com a sua instalação no Museu da Cidade, a Imagoteca tenta reentrar numa fase de afirmação e de importância no tecido cultural da cidade. Por outro lado existe a consciência⁵⁷ de que o espaço físico poderá, a breve prazo, tornar-se um problema, caso não sejam equacionadas alternativas de arquivamento e apresentação, nomeadamente através de meios tecnológicos.

Este percurso inconstante pela cidade criou inevitáveis problemas de identificação e de adaptação entre a Imagoteca e o público com reflexos ao nível do número e qualidade de visitantes e do tipo e qualidade dos serviços prestados.

Na sua relação pública, e desde o seu aparecimento, a Imagoteca é procurada por fotógrafos anónimos, simples curiosos, pessoas idosas, que pretendem não só consultar o espólio mas também deixar à guarda do arquivo imagens que foram realizando ou coleccionando. Esta procura inicial, principalmente durante os seus dois primeiros anos de existência, é movida mais pela curiosidade nostálgica e saudosista do que por motivos de investigação. Nos nossos dias, o Arquivo Fotográfico assistiu a uma alteração do tipo de público, menos numeroso mas mais interessados no carácter documental e científico do arquivo. Refira-se que esse público inicial, essencialmente nostálgico, foi a resposta natural a uma postura deliberada da própria Imagoteca enquanto serviço público, numa estratégia consentida.

Presentemente, o arquivo assume-se como um objecto para o público em geral, mas com um apelo significativo ao público interessado e especializado, essencialmente académico. Conscientemente assumida e de algum modo já em prática, esta atitude irá definir o número de visitantes, bem como as estatísticas que tantas vezes definem e condicionam as atribuições financeiras. Contudo, esta prática revelou um aumento significativo da utilização especializada das imagens do arquivo. Este aumento da encomenda tem-se traduzido na compra de imagens para fins comerciais, nomeadamente publicidade, ilustração de documentos antigos, utilização em feiras e certames e, desde 2007, para utilização cénica em espectáculos. O numeroso público saudosista que apenas queria admirar o arquivo está a dar lugar, em sete anos de existência, a um público seleccionado e interessado que encomenda e adquire.

O problema do financiamento parece ser entendido como um problema geral de todos os arquivos fotográficos municipais, havendo, por um lado, um grande esforço financeiro subjacente ao tipo de recursos tecnológicos e humanos que requer, e, por outro lado, tratar-se de um “produto” destinado por norma a um público mais específico e portanto restrito. O orçamento da Imagoteca depende hoje da Divisão de Museus e Património Histórico da cidade.

⁵⁷ Citação de Ana Gomes

A mudança de instalações que foi ocorrendo desde o seu início, associada à falta de meios humanos e técnicos, teve como consequência a dificuldade de consolidação de hábitos de formação e especialização dos técnicos directamente envolvidos. Essa falha sentiu-se ao nível da formação documental, e da prática regular de tratamento e preservação dos espécimes fotográficos. A Imagoteca foi colmatando esta falha com a ajuda ocasional de pessoas especializadas exteriores à instituição.

Enquanto elemento da estrutura orgânica da Câmara de Aveiro, a Imagoteca teve uma génese descontextualizada, uma vez que organicamente não estava associada nem ao Fundo Documental nem à Divisão de Património Histórico da cidade. Esta aparente independência trouxe dificuldades acrescidas de funcionamento. Por não ser parte constituinte do Arquivo Histórico da Cidade fez com que não fosse trabalhado tecnicamente enquanto núcleo documental e enquanto arquivo. Este facto é hoje visto como estando na origem das principais dificuldades de funcionamento, nomeadamente nos problemas de aquisição e preservação de novos fundos e na continuidade das colecções existentes.

A tomada de consciência deste problema, por parte da divisão de Museus e Património Histórico, obrigou a repensar o futuro da Imagoteca e a equacionar soluções.

Uma das soluções em curso passa pela integração da Imagoteca não só no espaço mas também na estrutura orgânica do Museu da Cidade, naquilo que corresponde, de algum modo, a uma intenção inicial nunca aplicada, a integração do arquivo no contexto de uma estrutura que permitisse a sua valorização integrada e simultânea com outros projectos.

A Imagoteca absorve apenas cerca de um por cento dos visitantes do Museu da Cidade. Assim, continua a ser entendido pela gestão autárquica como um produto para um público especializado e não de massas. Apesar de tudo, enquanto objecto cultural, continua a ser encarado como um projecto para o qual é necessário canalizar esforços. Essa decisão política evidencia a enorme potencialidade sentida relativamente ao material fotográfico existente e que, até à data, não parecia devidamente guardado e tratado (aos mais diversos níveis). O curso tentado para a Imagoteca parece revelar que a gestão camarária sente vontade de afirmar as potencialidades daquele espólio fotográfico e necessidade de o tornar de utilidade pública.

Com a actual linha de acção, a Imagoteca deixa de existir enquanto projecto arquivístico isolado para passar a ser pensado como elemento integrante do Fundo Documental do Núcleo Museu da Cidade. Este facto parece querer potenciar a Imagoteca a diferentes níveis, desde logo pela possibilidade de partilha de dinâmicas da instituição em que se insere, mas também pela sua localização num edifício geograficamente central.

Contudo, um dos factores mais importantes nesta relação é a possibilidade de candidatura aos novos fundos estruturais comunitários no âmbito do QREN⁵⁸. Na realidade, esta transversalidade conjunta da Imagoteca e do Museu da Cidade torna-se numa enorme mais-valia para as duas

⁵⁸ Quadro de Reestruturação da Economia Nacional

instituições. Para o acesso aos fundos financeiros do QREN, a lei obriga os museus a terem um Fundo Documental, item que o Museu da Cidade pode apresentar com a existência da Imagoteca. Caso contrário, seria necessária a reprodução do fundo local (existente na Biblioteca Municipal) de modo a que uma das cópias pudesse fazer parte do Museu (com todos os problemas inerentes à preservação e actualização simultânea de ambos os fundos). Por outro lado a Imagoteca é entendida como uma mais-valia na estrutura do Museu porquanto, grande parte do seu valor fotográfico se cruza com os conteúdos documentais previstos na actividade pública desta instituição. Como há pouco se referiu, a integração da Imagoteca na orgânica do Museu da Cidade permite a candidatura a financiamentos, só possíveis no contexto dos fundos documentais e locais. Enquanto objecto isolado, o arquivo fotográfico é de difícil candidatura.

Outra condição resultante da candidatura aos fundos comunitários do QREN é a necessidade das instituições candidatas terem de relacionar o seu trabalho em rede com outras instituições. É uma imposição do regulamento do QREN, colocada ao nível da partilha de recursos e de conhecimentos e que de alguma maneira obriga a alterar modos de trabalho dentro das instituições.

Uma das condições sentidas pela actual direcção do Museu como necessária para o bom funcionamento da Imagoteca é a existência de uma equipa própria específica para trabalhos de arquivo, conservação, catalogação, promoção e divulgação. A incorporação de equipamento tecnológico é o segundo passo decisivo.

Uma das práticas já em curso é a incorporação de estagiários de instituições do ensino superior (nomeadamente do Instituto Superior Politécnico de Tomar), dado que na fase de trabalho pós - candidatura ao QREN se torna necessário o arranque de algumas tarefas para as quais se aceita como forte possibilidade a incorporação de estagiários. Fundamental parece também ser o estabelecimento de protocolos com instituições universitárias que prestem apoio na área da consultoria técnico-científica.

Os aspectos a necessitar de maior intervenção na Imagoteca são a conservação e organização física das diferentes colecções e a sua conversão para formatos e suportes digitais e, posteriormente, a criação de conteúdos electrónicos.

Relativamente ao trabalho de catalogação e indexação, em base de dados, o Museu da Cidade tem em curso a criação de uma base de dados transversal, comum entre as duas estruturas. Contudo, este trabalho obriga a reiniciar todo o trabalho de informatização, dada a incompatibilidade com as bases anteriormente elaboradas.

A possibilidade de migração digital do espólio anteriormente informatizado é fortemente condicionada pelo custo da operação, sendo que a solução mais compatível é a digitalização de raiz de todo o material fotográfico. Note-se que está em causa trabalho feito há apenas dois anos, o que significa uma séria preocupação no que diz respeito à incorporação pela Imagoteca destas novas tecnologias digitais.

O tratamento informático das imagens e a sua colocação em formato digital revelou-se um problema de difícil resolução, nas circunstâncias em que viveu a Imagoteca, o que levou à quebra

de procura das imagens por parte do público. Apenas três anos depois do aparecimento do Arquivo Fotográfico, começou-se a notar uma enorme dificuldade na escolha e gestão do modelo a seguir na passagem do arquivo para uma base digital.

O facto de não existir um trabalho significativo de conservação do espólio, por incapacidade de meios e recursos, define essa tarefa como urgente no futuro da Imagoteca.

Para potenciar a Imagoteca e lhe conferir uma utilização pública mais facilitada e atraente, estão pensados alguns projectos por parte do Museu da Cidade, nomeadamente maior proximidade física através de uma sala de consulta, e a reestruturação e assimilação do regulamento que define a utilização da Imagoteca, enquanto núcleo associado ao Museu da Cidade. O Regulamento Interno próprio que existiu desde a constituição da Imagoteca deixa de fazer sentido já que, uma vez integrada no Museu da Cidade a título de Fundo Documental, passa a ser orientada pelo Regulamento dos Museus da Cidade⁵⁹, recentemente criado. Esta adaptação dos diferentes regulamentos a uma directriz comum resulta ainda das actuais orientações legislativas do Estado Português, em termos de museus e arquivos.

Exemplo da interacção entre a Imagoteca enquanto Fundo Documental e o Museu da Cidade é a criação de uma apresentação multimédia para as salas de exposição permanente. Trata-se de uma planta da cidade, que terá um funcionamento interactivo consoante o percurso e a busca feita pelo público. Esta busca fará com que sejam projectadas imagens antigas da cidade lado a lado com imagens da cidade actual. Tal interacção permitirá ao utente visualizar a cidade dentro do período cronológico que escolher. Paralelamente, o Museu continuará a desenvolver actividades na área do Serviço Educativo.

O enriquecimento do espólio da Imagoteca passa, neste momento, apenas pela realização de concursos fotográficos.

A incapacidade financeira da Imagoteca tem impossibilitado a encomenda de trabalhos fotográficos sobre a cidade, para além do registo documental das reservas do Museu para catálogo. O relacionamento com fotógrafos, enquanto artistas, é possível apenas ao nível do espaço da galeria para a realização de exposições, desde que reflectam a cidade do ponto de vista dos projectos fotográficos criativos.

A hipótese de mudar a Imagoteca para um novo espaço dentro de cinco a sete anos é vista pela actual direcção do Museu da Cidade como a resposta mais viável ao possível crescimento do Arquivo, nomeadamente na necessidade de criar condições de acesso e consulta. A alternativa natural é a colocação das imagens em arquivo digital de modo a contornar este problema.

O grande objectivo será o de tornar todo o arquivo em formato electrónico a fim de limitar a consulta física dos documentos. A concretizar-se, poderia transformar a Imagoteca num espaço com uns meros terminais de computador através dos quais se faria toda a consulta. Seria uma simplificação na utilização do Arquivo, apesar da existência obrigatória de todo um *BackOffice*⁶⁰

⁵⁹ Ver anexo

⁶⁰ bastidores

apoiado por técnicos e equipamentos. O ideal seria atingir um nível de utilização *on-line* que permitisse a consulta e compra directamente através da Internet a partir da moradia de cada utente, um sistema em rede. Nas actuais instalações do Museu da Cidade não existem condições físicas e humanas para o desenvolvimento de um modelo deste género.

Face à introdução das novas tecnologias digitais associadas à fotografia e à capacidade de organização de um arquivo fotográfico digital, a actual direcção do Museu da Cidade diz tratar-se de uma incerteza quanto à evolução destes métodos no futuro, nomeadamente quanto aos modelos a utilizar e de que modo os arquivos vão continuar a ter um papel activo na guarda e preservação da fotografia, tal como até aqui a entendíamos. A banalização do acto fotográfico, por um lado, e a procura cada vez maior deste tipo de registo enquanto objecto de arte, colocará novos desafios que são para já entendidos como uma incógnita pela responsável da Imagoteca.

A instalação na Imagoteca de um centro privilegiado de guarda de colecções fotográficas únicas (do ponto de vista da técnica ou da temática) é vista como algo que poderia reforçar a qualidade e o prestígio do Arquivo e de o potenciar como elemento referente no espaço nacional. Mas a realidade mostra, por um lado, as dificuldades financeiras da Divisão de Museus e Património Histórico e, por outro lado, o facto de muitas colecções interessantes que são postas à venda em leilão serem regularmente compradas por instituições centrais, tais como a Biblioteca Nacional ou o Arquivo Nacional da Torre do Tombo, que concorre directamente no mercado de leilões com estas instituições locais. Este facto verifica-se mesmo quando as imagens em questão se referem exclusivamente à região de Aveiro.

A responsável pela Imagoteca veria com enorme interesse a descentralização de fundos e colecções valiosas, que permitam a criação de mais-valias às instituições locais e a criação de dinâmicas de funcionamento, nomeadamente em rede, que permitam outro tipo de incorporações. Considera ainda que a possibilidade de expor uma colecção de valor nacional num espaço como a Imagoteca em Aveiro atrairia uma quantidade e um tipo de público que, por norma, não se desloca a Lisboa ou ao Porto. Contudo, e para além das dificuldades já referidas da centralização de grandes colecções por parte do Estado, esta possibilidade colide com a “atitude racional” da gestão autárquica. Apesar de o executivo camarário se mostrar sensível às questões patrimoniais e de considerar a existência do Arquivo Fotográfico como uma mais-valia para a cidade, falta-lhe a capacidade financeira possível para se sobrepor à necessidade de investimento. A relação entre a percentagem de público que visita o Arquivo e os custos inerentes à sua manutenção (recursos humanos e tecnológicos) relega para um plano posterior ao de outros equipamentos a cargo da Câmara Municipal, como por exemplo a Biblioteca Municipal (instituição com muito mais público e com iguais dificuldades de funcionamento). Portanto, a realidade é que, à vontade manifestada pelo próprio poder autárquico se sobrepõem as contingências da sua capacidade ou, neste caso, da sua incapacidade financeira.

Recorde-se que o modelo de aquisição de obras de arte consideradas de valor significativo para a cidade é um projecto já em curso em Aveiro com a aquisição e tratamento de obras referentes à colecção de pintura moderna cedida pelo Ministério da Cultura. Trata-se de um conjunto de

quadros pertencentes à Colecção Nacional de Pintura que veio integrar o chamado Projecto Avenidas da Arte. A continuação futura de uma colecção significativa de obras fotográficas não é totalmente utópica na cidade de Aveiro.

O enriquecimento e dinamização do espólio do arquivo têm sido continuados com a criação de um espólio de imagens que resulta do registo fotográfico das próprias reservas do Museu da Cidade, e que constituem o acervo público em exposição. Este trabalho, feito por encomenda a fotógrafos profissionais, teve como objectivo o registo documental das peças para inclusão em catálogos ou noutras publicações. Outra prática é o acompanhamento fotográfico de demolições de edifícios da cidade, nos casos em que estão em causa questões patrimoniais, feito por uma técnica de restauro e conservação do Museu da Cidade. Não fazem parte do projecto de enriquecimento do espólio da Imagoteca o conjunto das imagens de protocolo político que ficam à guarda do Gabinete de Comunicação da Câmara, que tem um arquivo próprio para o efeito. Em todo o caso, e sabendo da sua existência, a Imagoteca poderá recorrer a essas imagens sempre que necessite.

A possível existência de um curador para a aquisição e selecção das fotografias de um Arquivo ou de um sistema de arquivos em rede é entendida com bastante interesse, apesar de se aceitar que introduz um elevado factor de subjectividade naquela que é tradicionalmente para os arquivos fotográficos uma área de objectividade documental. Mesmo assim, reconhece-se que esta subjectividade poderá trazer um valor acrescentado e um enriquecimento do espólio de um Arquivo Fotográfico. Reconhece-se que, face à banalização da fotografia, os critérios de selecção e de avaliação terão obrigatoriamente que ser distintos dos actuais e talvez então isso pressuponha a existência de um curador. No fundo trata-se de assumir um acto que vem sendo praticado informalmente.

Para Ana Gomes, a existência de um curador faria com que os Arquivos passassem a ter “interpretações de colecções”. É a diferença (utilizando linguagem de investigação arquivística) entre um “documento primário” e um “documento secundário”, diz a responsável pela Imagoteca.

De algum modo este é um passo já dado quando se procede à mostra pública das colecções. A selecção de imagens para publicação de livros ou realização de exposições temáticas evidencia desde logo, critérios de escolha que pressupõe o trabalho de curadoria. De certa forma, há passos para o futuro que já estão a ser experimentados.

6.2 Centro Português de Fotografia⁶¹

O Centro Português de Fotografia (CPF) tem à sua guarda um vasto acervo fotográfico incluindo, entre outras, a Colecção Nacional de Fotografia. Existindo durante anos enquanto Direcção Geral, o CPF foi recentemente integrado na Direcção Geral de Arquivos (DGARQ), encontrando-se em remodelação estatutária.



fig. 10

Enquanto instituição central vocacionada para a área da fotografia, interessa nesta dissertação medir o espaço estratégico que ocupa enquanto potenciadora do património e memória visual, na promoção e divulgação pública da cultura fotográfica, guarda e preservação nas áreas específicas da fotografia e do património fotográfico, incorporação das novas tecnologias digitais, numa época em que cada vez mais se colocam questões profundas entre a banalização do acto fotográfico e a fotografia enquanto objecto de arte.

O Centro Português de Fotografia surge no início dos anos noventa como serviço público criado pela Secretaria de Estado da Cultura para garantir a política nacional para a área da fotografia. Instalado no edifício da antiga Cadeia da Relação no Porto, assume, através das possibilidades físicas dadas pelo espaço em que se insere, a responsabilidade de mostrar e divulgar a Colecção Nacional de Fotografia e todo o restante espólio em arquivo. Paralelamente, expõe junto do

⁶¹ Este texto resulta da consulta de documentos relativos ao Centro Português de Fotografia e de entrevista realizada a Helena Parente, Técnica Superior do Arquivo.

grande público autores significativos da fotografia portuguesa e internacional, bem como promove no estrangeiro a produção fotográfica nacional⁶².

Significativo é também o facto de o CPF estar instalado no edifício da antiga Cadeia da Relação, edifício emblemático no contexto urbano da cidade com relação a personagens famosos como Camilo Castelo Branco.

Na sua relação com o público, o Centro Português de Fotografia oferece um espaço de biblioteca e leitura que possibilita o atendimento individualizado para consulta e investigação. As inúmeras salas do edifício permitem (nas antigas enxovias) a organização de diferentes exposições naquela que parece ser uma das mais importantes dinâmicas de relacionamento com o público. No edifício é ainda possível observar a mostra permanente de máquinas fotográficas de António Pedro Vicente.

Enquanto arquivo fotográfico, o CPF tem a responsabilidade de tornar acessíveis ao público em geral e aos investigadores em particular as colecções à sua guarda, procedendo à progressiva digitalização desse acervo. Para além da continuidade de aquisição de imagens para a Colecção Nacional de Fotografia, estava inscrita na génese do CPF a criação uma rede de arquivos fotográficos distribuídos pelo país, e a encomenda directa de trabalhos a fotógrafos portugueses. Com a integração na DGARQ⁶³ não é clara ainda a continuidade destes últimos projectos.

Ao longo da sua existência, o CPF tem desenvolvido acções de formação na área da produção fotográfica, da conservação e restauro de colecções, da história e da teoria da fotografia. Significativo é o vasto número de livros publicados, resultado da sua política editorial.

Apesar das alterações verificadas ao nível da encomenda de trabalhos, o acervo existente em arquivo e os protocolos de colaboração com outras instituições nacionais e estrangeiras têm permitido e potenciado a continuidade do programa de exposições.

O acesso público ao arquivo do Centro Português de Fotografia é possível através de um computador instalado na sala de leitura e biblioteca. Inicialmente, a informatização do acervo era feita em função do tipo e da quantidade de imagens requisitadas pelo público, que poderia incluir ou não a sua compra. Contudo, um programa estatal de apoio desenvolvido no sentido de informatizar o acervo levou à digitalização de cerca de quinze mil imagens, já disponíveis informaticamente.

A aquisição das imagens obriga ao preenchimento e assinatura de um termo de responsabilidade que garanta a limitação de direitos e a boa utilização dessas imagens. Um conjunto de fotografias qualificadas está apenas disponível para investigação.

É na área da informatização do arquivo que têm surgido as maiores preocupações e dúvidas. Embora a Direcção Geral de Arquivos tenha uma equipa de técnicos que dá apoio exclusivo nesta área, existem procedimentos que não estão ainda completamente assimilados nem executados de modo a garantir uma estabilidade eficaz a longo prazo do arquivo digital.

⁶² <http://www.cpf.pt>

⁶³ Direcção Geral de Arquivos

A apresentação pública dos espécimes de maior interesse potencia inegavelmente procedimentos de preservação e migração para novos suportes, nomeadamente tecnológicos. Com a organização de exposições a partir do seu arquivo, cabe ao CPF todo o procedimento necessário para a apresentação, que inclui a preservação em diferentes suportes e formatos. É inegável o modo como as exposições acabam por potenciar a importância e o valor de determinadas colecções do arquivo, pelo seu potencial enquanto documento mas também enquanto objecto cultural e artística. O valor institucional do Centro Português de Fotografia tem potenciado esta mais-valia aos autores expostos no seu espaço.

Os problemas colocados pela necessidade de conservação e preservação do acervo são distintos em função dos suportes em que se encontram. O negativo em chapa de vidro possui características muito distintas do ficheiro digital e, nesse sentido, coloca cenários e problemas muito distintos.

Enquanto os negativos fotográficos em vidro têm uma história técnica totalmente conhecida, possibilitando práticas de conservação e preservação há muito sedimentadas, os formatos digitais são ainda uma incógnita. A Direcção Geral de Arquivos editou alguns documentos de estudo que abordam o modo de relacionamento com a tecnologia digital, mais na óptica do documento escrito e não tanto da fotografia, mas o seu conhecimento e as possibilidades práticas parecem continuar a ser uma questão ainda distante dos técnicos dos arquivos fotográficos. Prova disso é a dificuldade de visionamento de material digitalizado pelo Centro Português de Fotografia há pouco mais de cinco anos, motivada pelas opções técnicas à época e por não se aplicarem quaisquer práticas de preservação digital. Em causa está não só a deficiente qualidade da captura digital mas a falta de migração para novos suportes e formatos (dada a rapidez com que estes evoluem no mercado tecnológico).

Enquanto que continua a ser possível visualizar chapas de vidro ou microfimes com mais de cem anos, mesmo que em avançado estado de degradação, digitalizações sobre as quais não se aplicaram quaisquer procedimentos de preservação estão em alguns casos impedidas de acesso. A alteração dos mecanismos de leitura, dos suportes utilizados, das plataformas informáticas, constitui todo um conjunto de problemas que condiciona o acesso ao arquivo digitalizado tanto para o Centro Português de Fotografia como para outras instituições similares, o principal problema é não só perceber o que correu mal, mas, mais importante do que isso, que estratégias devem ser tomadas para ultrapassar estes problemas no futuro.

Nesse sentido, a preservação digital é cada vez mais uma questão presente e deve ser equacionada desde o início do processo. Para Helena Parente, é fundamental pensar nas questões tecnológicas da digitalização desde o momento da captura digital, com envolvimento directo não só de técnicos especializados como dos próprios fotógrafos, uma vez que possuem grande parte da possibilidade de controlo dos procedimentos de preservação.

Este facto é, em certa medida, reflectido pela nova geração de fotógrafos que, aos poucos, começa a pensar nas questões da preservação digital. Porém, uma parcela substancial não tem ainda qualquer preocupação sobre o assunto, com uma natural supremacia das preocupações

criativas. A relação que o Centro Português de Fotografia vem mantendo com os fotógrafos contemporâneos leva que os próprios técnicos do CPF, a título informal e pessoal, os alertem para as questões da preservação digital. Trata-se de uma questão ainda não enraizada nos hábitos e nas práticas de um número significativo de pessoas ligadas ao meio, de fotógrafos a técnicos de arquivo. Para Helena Parente, o reduzido número de pessoas que já praticam uma estratégia claramente definida na preservação digital reflecte que não é ainda um tema que esteja na ordem do dia. A nível institucional estas questões passam também pelas chefias, a cada momento, dos diferentes organismos. Pessoas com maiores conhecimentos ou sensibilidade para essas questões têm mais tendência a imprimir dinâmicas de conservação e preservação dos formatos digitais.

Uma das questões que cada vez mais se coloca é a disponibilidade do arquivo fotográfico através da Internet. Esta disponibilidade não deve significar que as colecções estejam automaticamente acessíveis, para utilização pública. Por um lado, é fundamental garantir a protecção dos direitos de autor e, por outro lado, garantir que a cedência deste material traga benefícios ao Arquivo, dado os custos de produção e manutenção inerentes. É, por isso, fundamental a criação de mecanismos informáticos que condicionem a cópia das imagens disponíveis através das páginas dos Arquivos. Esta questão é tanto mais urgente quanto mais fácil, acessível e arbitrária se torna a manipulação digital através de meios de edição electrónica. O combate a este problema passa não só pela criação de meios electrónicos que dificultem estas práticas, como também pela criação de um serviço educativo que estimule a cultura de respeito pelas imagens originais.

A facilidade e disponibilidade de apresentação permitida pela Internet levaram ao aparecimento de inúmeras páginas que constituem por si só autênticos arquivos fotográficos. Saber se estes poderão vir a transitar para a posse institucional parece ser para já uma incógnita, uma vez que o acesso é idêntico, independentemente da sua localização. Hoje em dia, os meios utilizados pelos privados são em tudo idênticos aos institucionais, nomeadamente nas estratégias de preservação digital.

Assim, mais importante do que analisar as páginas existentes publicamente, importa avaliar a consistência da produção dos seus autores e acreditar que dos melhores trabalhos existem cópias e boas práticas de apresentação e preservação.

Cabe aos fotógrafos gerirem o modo de apresentação das suas obras e, em particular, a escolha dos meios pelos quais o fazem. O modo como certas obras são potenciadas através da Internet transforma-as em objectos de estudo da cultura fotográfica contemporânea. O seu desaparecimento da rede, por qualquer que seja o motivo, e sem que delas fiquem cópias para estudo ou posterior utilização institucional, pode configurar-se como um problema da cultura da criação contemporânea.

Como anteriormente na fotografia analógica, a incorporação de arquivos privados em instituições públicas resulta não de processos meramente lineares mas de diferentes vicissitudes. A eliminação de arquivos não é exclusiva das novas tecnologias. Também no passado muito autores destruíram as suas obras (analógicas), apagando a sua existência.

Apesar de inerentes ao processo tecnológico digital, muitas das questões que hoje se colocam são transversais à fotografia, independentemente do seu suporte, e são colocadas desde sempre. Tal como no passado, importa aos arquivos avaliar que tipo de material interessa incorporar no seu espólio. Nas mais diferentes áreas documentais e artísticas interessa avaliar que documentos ou imagens podem ter interesse para o arquivo. Não podemos esquecer o facto de cada vez mais as instituições estarem fisicamente limitadas para albergar quantidades infindáveis de material condiciona também o número de exemplares recolhidos. A selecção está inerente a todo o processo de arquivamento e torna-se mais premente quanto maiores são os aumentos de produção. A incapacidade física de incorporar tudo aquilo que se pretende é inerente à maioria das instituições. Apesar de tudo, é um processo implícito na maioria dos casos. Segundo Helena Parente, ainda não existe a atitude assumidamente formal de decidir sobre o que é que se guarda e o que é que não se guarda.

A prática das instituições retrata, de algum modo, a experiência pessoal da maioria dos fotógrafos: guardar tudo o que se faz desde a fotografia menos interessante até à mais conseguida. Parece não existir neste momento uma atitude que contrarie este tipo de fenómeno.

A existência formal de um curador para a gestão dos arquivos parece, por enquanto, uma questão sensível devido às inevitáveis questões de gosto pessoal e de alinhamento ou não com as estéticas dominantes. A experiência e formação académica de um curador condicionará inevitavelmente o seu estilo de trabalho, com repercussão directa no resultado das colecções à sua responsabilidade.

A Colecção Nacional de Fotografia, existente à guarda do CPF, é o exemplo de um fundo adquirido e organizado sob a responsabilidade do Prof. Jorge Calado que utilizou o seu conjunto de critérios. Continuada pelo Centro Português de Fotografia, a colecção seguiu outros critérios inerentes à mudança de “curador”.

Entende-se que a existência de uma colecção à guarda de uma instituição organizada por um curador pode ser desenvolvida paralelamente ao trabalho regular de arquivista ou conservador, tal como vem sendo entendido. Para além do acervo institucional do arquivo, uma colecção organizada com o cunho de um curador pode ser uma mais-valia para um arquivo fotográfico e que lhe dá maior visibilidade, dependendo da visibilidade artística ou cultural do mesmo.

Em todo o caso, para Helena Parente, a existência desta figura deve reflectir não apenas a sua condição pessoal de conhecedor do meio, como também os valores assumidos pela instituição para a qual trabalha ou o público a quem se dirige.

Para o trabalho de fundo de um arquivo, existe sempre a possibilidade da instituição assumir a curadoria através não de uma pessoa isoladamente mas de um grupo colegial de pessoas.

Na sua relação com outras instituições ou arquivos, o Centro Português de Fotografia, enquanto estrutura da DGARQ, estabelece à partida a possibilidade de uma existência em rede. Neste contexto, a génese do projecto RODA⁶⁴ parte da necessidade da preservação de documentos da

⁶⁴ Projecto RODA - Repositório de Objectos Digitais Autênticos - dependente da Direcção Geral de Arquivos, Universidade do Minho e Ministério da Cultura. <http://roda.ianitt.pt> e <http://roda.ianitt.pt/contact> em 29 de Junho de 2009

administração pública num local central. Às necessidades de segurança alia-se a questão de que a quantidade de material produzido necessita de mais espaço, vendo-se num sistema em rede uma das soluções possíveis para a guarda e distribuição da informação e respectivas cópias de segurança por núcleos mais pequenos.

Para Helena Parente, a criação de uma rede de arquivos fotográficos *on-line* pressupõe todo um conjunto de condições. À partida, a existência de uma regra de conduta por parte dos seus elementos quanto à apresentação e conservação desse património. A existência e acessibilidade aos meios electrónicos para divulgação de trabalhos fotográficos obriga a equacionar que tipo de arquivos interessa ao público enquanto potenciadores de memória e objecto cultural. Apesar de a partilha de tarefas e de apresentação em diferentes pontos poder potenciar a capacidade de organização, de armazenamento e de conservação, esta rede não poderá misturar objectos culturais com objectos comerciais. Um arquivo privado desenvolvido numa base comercial não terá à partida interesse para uma instituição do Estado, permanecerá como interesse privado ligado à sua mais-valia comercial.

Trata-se de uma prática de difícil concretização, até por uma questão de falta de cultura de partilha e de insipiência do código dos direitos de autor em Portugal. A rede de arquivos só começa a tornar-se pertinente com o avolumar dos arquivos digitais, públicos e privados, não só pela quantidade de material cada vez mais produzido, mas essencialmente por questões de segurança.

6.3 Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa⁶⁵

O Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa tem desenvolvido um papel reconhecido na criação de um modelo exemplar ao nível do arquivamento, conservação e apresentação pública da fotografia. Integrado na estrutura da Câmara Municipal, é regularmente apontado como modelo para outros arquivos existentes no país.

A sua origem remonta à década de quarenta do século XX, com o objectivo de centralizar os exemplares fotográficos dispersos pelos vários serviços camarários, assegurando não só o seu arquivamento como a sua conservação. O primeiro núcleo de imagens, hoje conhecido por "fundo



fig. 11

antigo", retrata a cidade, rua a rua, casa a casa, muitos dos bairros lisboetas, sendo que a sua origem (em que condições foi doado ou adquirido) não é totalmente conhecida. A prática desde sempre existente no Arquivo Fotográfico de ceder publicamente reproduções de imagens do seu acervo levou à perda de muitos originais desta colecção, uma vez que as ampliações fotográficas, na maioria dos casos a partir de negativos de vidro, eram feitas fora do Arquivo, em laboratórios comerciais da cidade. Uma prática que demonstra, à época, como a fotografia era menos considerada e a forma descuidada no seu tratamento.

Desde então, o espólio vem sendo enriquecido através de doações, de procura em leilões, e de encomenda directa a fotógrafos contemporâneos.

⁶⁵ Este texto resulta da consulta de documentos relativos ao Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa e das entrevistas realizadas a Maria Lurdes Baptista, Técnica Superior do Arquivo, e Luís Pavão, Conservador do Arquivo.

Os anos sessenta marcam o arranque de uma fase importante com o início da gestão documental, em consequência do avolumar de exemplares à sua guarda, fase esta que decorre até ao início dos anos noventa que definem o Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa tal como hoje o conhecemos. Ao longo destes quase setenta anos de vida, foi sedimentando a sua incontornável presença como garante da memória fotográfica da cidade, apesar da coexistência de outros importantes arquivos fotográficos, inevitáveis numa capital nacional como Lisboa.

O Arquivo Fotográfico de Lisboa, como hoje o conhecemos, surge em 1991 com preocupações claras em incorporar as mais inovadoras técnicas existentes à época. Entretanto, não se registaram consideráveis alterações estatutárias, mantendo-se como parte integrante da estrutura geral do Arquivo Municipal da cidade, na dependência hierárquica da Câmara Municipal, na sua dimensão política e financeira.

As transformações verificadas nessa data marcam uma reestruturação profunda, com a incorporação de um modelo moderno de gestão, acompanhando as novas tecnologias de conservação e difusão da imagem, e instalando-se no actual edifício na Rua da Palma, em Lisboa, um espaço concebido para assegurar as valências de actuação como a recolha, preservação e investigação, bem como a divulgação da memória fotográfica da cidade através da consulta pública e venda de reproduções do espólio.

É nesta relação com o público que o Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa tem um dos seus vectores privilegiados, não só através da possibilidade de transmissão da memória fotográfica como da possibilidade de obter da parte do público ocasionais informações relevantes para o enriquecimento da base de dados associada à história de muitos exemplares fotográficos à guarda do arquivo.

Passados quase vinte anos, o arquivo consolidou a sua prática incorporando também as novas tecnologias informáticas. A disponibilidade em mostrar as suas colecções através de um terminal informático tornou-se numa das mais significativas alterações. Ao público é possível o visionamento imediato da cópia digital de cerca de dez por cento do espólio, e a consulta física do restante acervo. É, de facto, uma alteração significativa tendo em conta que, durante décadas, o Arquivo Fotográfico tinha apenas um funcionário que demorava cerca de uma semana a mostrar as imagens requisitadas. O pedido de uma reprodução obrigava a um período adicional de tempo para entrega do negativo no laboratório (à data inexistente nas instalações do arquivo).

Estes últimos vinte anos têm sido marcados por falta de meios financeiros e materiais, comum aos principais organismos públicos dependentes do Estado Português, um problema com implicações directas ao nível da actualização tecnológica e da consequente actuação na guarda e preservação do arquivo. Enquanto organismo ligado à estrutura de gestão e actuação autárquica, o Arquivo Fotográfico repercute os condicionalismos das possibilidades financeiras e da gestão política.

Apesar das dificuldades, estas duas décadas sedimentaram a institucionalização do Arquivo Fotográfico como mais-valia cultural para a cidade com inevitáveis dividendos. Possuir, manter e

divulgar um património fotográfico tem vindo a ser entendido como uma questão de cultura da qual as entidades públicas e o poder político em particular não se atreve a prescindir.

Sendo um instrumento que requer instalações adequadas, vastas equipas técnicas e consideráveis meios financeiros, o Arquivo Fotográfico de Lisboa está estruturado para gerar receitas, mesmo que escassas face ao seu orçamento. A permanente evolução tecnológica e as dificuldades financeiras e materiais condicionam e comprometem a evolução do parque tecnológico do Arquivo e a consequente melhoria dos procedimentos de digitalização e de preservação digital.

O Arquivo Fotográfico de Lisboa tem como principal papel garantir a memória fotográfica da cidade, uma postura que continua a existir apesar das alterações que se têm verificado na criação fotográfica contemporânea. O Arquivo não tem a vocação de guardar obras de arte, de modo a competir directamente com museus ou galerias de arte. Possui a informação que os negativos fotográficos constroem sobre a memória da cidade ou acerca dos próprios procedimentos fotográficos, não só pelos fotógrafos representados mas também pelos processos fotográficos aí conservados.

Com as aquisições recentes dos espólios fotográficos do Parque Expo e do fotógrafo Artur Pastor, o Arquivo Fotográfico de Lisboa viu aumentado o seu acervo para cerca de novecentas mil imagens, constituindo uma colecção com valor documental e patrimonial único para a história da cidade nos seus aspectos urbanísticos, arquitectónicos, sociais, políticos e vivenciais. Inevitavelmente, este fundo constitui também um objecto incontornável no estudo da fotografia em Portugal.

Na sua relação com o público, e para além da sala de leitura e da eventual venda de reproduções das imagens do espólio, o Arquivo Fotográfico mantém a divulgação da fotografia portuguesa e internacional com a organização de exposições temporárias nas suas instalações. Enquadram-se também neste objectivo as exposições itinerantes destinadas a dar a conhecer o espólio do Arquivo e a frequente participação em eventos relacionados com a fotografia, como as edições da LisboaPhoto de 2003 e 2005. Para além da sua estratégia de divulgação, o arquivo está impelido a fazê-lo uma vez que a doação de colecções de fotografia por vezes é acompanhada por requisitos de exibição ou apresentação pública, e por protocolos de conservação.

Todos os fundos pertencentes ao acervo (as cerca de novecentas mil imagens) são propriedade do Arquivo, sobre os quais desenvolve trabalhos de inventariação, conservação e identificação. O critério de prioridade nos trabalhos de conservação depende do volume e estado físico das fotografias. Dependendo da quantidade de exemplares de cada colecção, o Arquivo procede à sua digitalização, sendo que algum desse material fica apenas disponível para investigação ou pesquisa credenciada. A aquisição pública de reproduções é feita contra pagamento de um valor estipulado pelo próprio regulamento do Arquivo.

Com o aparecimento das novas tecnologias, o Arquivo Fotográfico de Lisboa foi pioneiro na digitalização e na apresentação pública desses suportes. O passo que mais profundamente alterou a existência do Arquivo foi o acesso directo por parte do público às colecções através de um terminal de computador. Desde então, a consulta é possível através do acesso directo às bases de dados, directamente relacionadas com as bases de imagens. A utilização de um único sistema de leitura dos diferentes níveis de informação documental e visual beneficia da intermediação de um único *software* e da vantagem da guarda num único ficheiro de toda a informação necessária. O modelo adoptado no Arquivo Fotográfico permitiu a digitalização de cerca de noventa mil fotografias, que apesar de tudo apenas representam cerca de dez por cento de todo o acervo. O imediatismo e simplicidade com que hoje o público acede directamente à colecção contrastam com o tempo de espera que nos anos oitenta era praticado. Estas alterações obrigaram a uma outra estrutura mais eficaz no trabalho de preservação, identificação e organização, com toda a sua componente técnica e financeira. A realidade romântica de apenas um funcionário que transportava de autocarro as chapas de vidro para serem ampliadas num laboratório da cidade deu lugar a um arquivo estruturado tecnicamente e com uma equipa de inúmeros elementos.

O processo de digitalização adoptado pelo Arquivo Fotográfico de Lisboa passa pela execução de uma matriz digital das fotografias do acervo, ou seja, pela captura da imagem tal como ela é, ou pelo menos como o *scanner* a consegue captar. O objectivo é a captura de uma imagem sem qualquer transformação informática, com o máximo de qualidade possível que o equipamento à disposição permite. Contudo, esta matriz, sendo a mais fiel possível do original, está inevitavelmente associada ao facto de representar o nível de evolução técnica do equipamento e do suporte lógico à data em que é feita. Assim, para o conservador Luís Pavão, esta matriz é entendida como o testemunho fiel do original numa determinada data e com um determinado equipamento técnico.

O TIFF⁶⁶ é o formato adoptado na criação da matriz, por se tratar de um formato público e universal, com suficiente longevidade que garante a sua estabilidade. A partir da matriz produz-se um segundo ficheiro TIFF sobre o qual se introduz edição. Por último, a partir do TIFF editado é feito um ficheiro JPG⁶⁷ que permite, pelo seu reduzido tamanho, a sua utilização nos computadores da sala de leitura do Arquivo Fotográfico.

Associada à matriz, procede-se à gravação para cada imagem de um conjunto de informação escrita, designada por metadados, uma grelha associada a cada ficheiro que possui informação técnica do equipamento usado, dos programas informáticos, do ambiente de trabalho digital, do técnico que realizou a tarefa, do digitalizador, e da data em que foi digitalizado. Deste modo situa-se o ficheiro no tempo e numa determinada tecnologia. São ainda associados dados

⁶⁶ Tagged Image File Format é um formato de ficheiro para imagens digitais. Transformou-se no formato padrão dos ficheiros gráficos com elevada definição de cores.

⁶⁷ JPEG é o formato mais usado na compressão de imagens fotográficas. O grau de compressão pode ser ajustado, o que permite uma selecção entre o tamanho e a qualidade da imagem. JPEG / Exif é o formato mais comum usado pelas máquinas fotográficas digitais e outros dispositivos de captura de imagem.

administrativos, como o proprietário de origem das imagens e o número a que pertence aquele ficheiro. Como procedimento de primordial importância é a indicação nos metadados de qual o original usado para aquela digitalização. O Arquivo Fotográfico de Lisboa possui por vezes vários suportes da mesma imagem, como negativos, prova em papel, provas de autor, provas de diferentes tamanhos, existindo mesmo alguns negativos duplicados. O ficheiro indica sempre a origem utilizada, mostrando inevitavelmente as particularidades desse suporte físico (nomeadamente o seu estado de deterioração).

Como estratégia regular de preservação digital, é feita a migração de cópias do Arquivo para diferentes suportes tecnológicos e para diferentes espaços da estrutura de arquivos da Câmara Municipal. Esta relação com a estrutura dos arquivos municipais, estando articulada a este nível da segurança, não comporta ainda a existência de procedimentos comuns, nomeadamente em grelhas comuns para a inscrição de metadados. A análise dessa possibilidade, já em curso pelos técnicos do Arquivo Municipal de Lisboa, é condicionada pelo facto de o tipo de informação escrita para o material documental ser diferente daquele usado nas fotografias.

Atentos à evolução da tecnologia digital, os responsáveis do Arquivo admitem futuras alterações de procedimento. Em perspectiva está a introdução dos ficheiros RAW⁶⁸ nos processos de digitalização e de criação de ficheiros de matriz, à semelhança do que já existe na captura através de máquinas fotográficas. O RAW tem mais flexibilidade de tratamento e corresponde ao que a câmara (ou *scanner*) captura, sem qualquer processamento digital. Contudo, não existe neste momento um formato RAW universal, dependendo a sua configuração da marca do fabricante. Por outro lado, também não existem no mercado dispositivos de digitalização que capturem em formato RAW. Face a estes condicionalismos, a hipótese mais consensual recai na futura utilização do formato DNG⁶⁹, um derivado do formato TIFF (versão 6.0), com flexibilidade de edição idêntica ao RAW, ao qual é possível associar todo um conjunto de metadados. No entanto, a imprevisibilidade do futuro tecnológico obriga a uma constante vigilância e a uma permanente flexibilidade e disponibilidade para alterar procedimentos.

Com a incorporação do digital, o Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa tem inerentes, na sua prática, algumas dúvidas que vão para além do mero procedimento técnico e que circunstancialmente chegam à discussão filosófica. A utilização de meios intermédios entre o negativo em chapa de vidro e a sua visualização no ecrã de um computador obriga à tomada de atitudes que podem diferir de arquivo para arquivo e que nem sempre são de fácil decisão.

A primeira dúvida coloca-se na criação da matriz digital. Uma vez que os principais espécimes à guarda do Arquivo Fotográfico são negativos a preto e branco, a matriz produzida era também um negativo a preto e branco. Contudo verificou-se que esses ficheiros em negativo não teriam utilidade enquanto tal, obrigando necessariamente à sua passagem a positivo. O negativo original

⁶⁸ O RAW é um ficheiro “em bruto” que contém muito pouco processamento. A imagem que o ficheiro contém necessita de ser processada por um conversor dedicado para poder ser vista, permitindo este processo ajustamentos precisos e com maior latitude. O RAW é então transformado em ficheiro TIFF ou JPEG.

⁶⁹ O Digital Negative (DNG) é um formato anunciado pela Adobe em 2004 na tentativa de uniformizar os diferentes ficheiros RAW. Baseia-se no formato TIFF/EP e permite a incorporação de um conjunto muito extenso de metadados.

em chapa de vidro ou película e a sua reprodução em ficheiro matriz são realidades tecnológicas distintas e para o conservador Luís Pavão é uma aberração tentar identificar os dois objectos com as mesmas características formais.

A conversão informática para positivo obriga a critérios de edição e de interpretação do negativo, apesar de deliberadamente minimizados. E é a este nível que se introduzem os incontornáveis critérios de opinião. No meio fotográfico, é comum entender-se o negativo como uma pauta de música, que só se ouve quando é tocada. Aí reside a dificuldade em entender o modo como o negativo poderá ser passado a positivo. Na realidade, pode ser de muitas maneiras diferentes. Para o conservador Luís Pavão, o negativo é a base que contém a informação, a cópia em papel pode transformar-se na obra de arte.

Em segundo lugar, coloca-se a dúvida no retoque ou não da imagem original (em negativo ou positivo). Se, por um lado, é fundamental saber reconhecer nas imperfeições de uma imagem a marca da sua idade, dos seus processos e até das vicissitudes do seu autor, por outro lado cabe ao Arquivo apresentar e ceder publicamente imagens que não necessitem de qualquer edição adicional de melhoramento, tão disponível e tentadora nos nossos dias. Para um arquivo que pretenda uma relação comercial de qualidade com o seu público, é fundamental exigir que as imagens à sua guarda sejam intocáveis do ponto de vista da edição digital. Mas, no caso da venda de reproduções para trabalhos editoriais, é fundamental que as imagens cedidas sejam de excelente qualidade de modo a responder aos padrões de qualidade editorial e a desobrigar a posteriores trabalhos de edição.

A questão fundamental passa por equacionar até que ponto é legítima a edição e o retoque das imagens existentes num arquivo. A inevitável degradação que as fotografias analógicas à guarda de um arquivo vão sofrendo ao longo da sua vida constitui uma marca da sua idade, do seu processo químico, da sua origem, do seu autor. Considera Luís Pavão que a edição e o retoque digital, com o apagar das imperfeições do passado, coloca a questão de "estarmos a mostrar aquilo que é ou aquilo que gostávamos que tivesse sido". "Será legítimo modificar o contraste, os desvios de cor marcados pelo tempo, diminuir o desfoque, retirar pequenos defeitos que existem desde logo nos negativos? Não serão estas particularidades marcas importantes da história daquela própria imagem, desde logo revelando a sua autoria?"

Numa época em que a tecnologia nos habituou a todo o tipo de facilidades na correcção digital das fotografias, interessa reflectir até que ponto a imperfeição não é um dado tradicionalmente associado a todo o procedimento fotográfico. Os defeitos ou particularidades de uma determinada fotografia podem ser fundamentais para a história e identificação de uma imagem, que desde logo o teor cirúrgico do digital poderá anular.

Mesmo que a dúvida sobre a resposta persista, uma questão parece fundamental para Luís Pavão, de que é fundamental fornecer aos leitores de um arquivo imagens sobre as quais não haja quaisquer apetências para alterações digitais. Um arquivo deve exigir que os utilizadores e leitores das suas imagens as respeitem e as publiquem exactamente como são entregues. E se elas devem ser entregues de tal forma que não precisem ou não possam ser modificadas também

o arquivo não deve prescindir de reproduzir as imagens tal como elas se encontram no seu acervo, garantia de veracidade que é fundamental, que se estende da realidade documentada à própria materialidade da fotografia. No procedimento de digitalização do arquivo, essa veracidade deve ser sempre garantida pela existência de uma matriz digital, nunca editada.

Apesar da grande discussão em volta da preservação e manipulação digital, o conservador Luís Pavão relembra que a questão do retoque e edição de imagens não é introduzida com esta nova tecnologia. A fotografia analógica e as provas em papel tinham já implícita essa possibilidade, embora todo o processo fosse mais difícil, mais lento e menos frequente. Um estudo cuidadoso dos espécimes na posse de muitos arquivos permite confirmar que grande parte dos negativos de vidro, na sua maioria retratos, está retocada. Considera-se, no entanto, ser esse o retoque de autor.

Com a procura por parte dos leitores de cada vez mais ficheiros digitais, ao contrário das provas em papel tradicionalmente pedidas, a inevitabilidade de uma alteração profunda da fotografia está sempre latente. Mesmo que o Arquivo introduza nos metadados uma informação escrita de que a imagem cedida está de acordo com o original, qualquer edição posterior poderá apenas cingir-se à manipulação dos píxeis mantendo intacta a informação escrita associada. A insegurança quanto à utilização dos ficheiros digitais cedidos pelos arquivos é uma questão em aberto, ainda não resolvida, permitindo todas as variantes possíveis, das mais inocentes às mais danosas.

É inevitável o carácter de incerteza e insegurança introduzido pela tecnologia digital em que, no limite, tudo pode ser falseado, dando uma imagem errada da memória da cidade, uma realidade construída à medida da imaginação. Para Luís Pavão, é fundamental que o Arquivo seja, para além da guarda dos originais, um garante inequívoco da veracidade das cópias digitais.

A alteração mais significativa introduzida pelo digital é a invisibilidade e a ausência de degradação progressiva. A persistência de um ficheiro digital, mesmo que passados cem anos, permite a sua visualização como se tivesse sido feita no momento. O seu *bitstream* mantém-se inalterável por si só. Ou está ou desaparece. E este é seguramente um aspecto material que o digital rouba ao analógico e ao arquivista.

A mais-valia do Arquivo Fotográfico de Lisboa recai na sua colecção de imagens da primeira metade do século XX. É esse o material que é mais procurado pelos leitores, pelo que as grandes agências fotográficas internacionais como a Corbis⁷⁰, ou fotógrafos privados portugueses, não constituem concorrentes directos no mercado. Na opinião de Luís Pavão, o Arquivo não está no mercado a competir. É fundamental que siga a sua vocação na guarda e conservação de fundos fotográficos, que preste um bom serviço ao público e que se faça pagar por isso. Os trabalhos de arquivo, de conservação e de preservação requerem suficientes meios técnicos e financeiros e necessariamente a relação com o público deve reflectir esse custo, mas não numa lógica de competição de mercado.

⁷⁰ A Corbis é uma empresa da Microsoft Corp. que detém um dos maiores bancos de imagens do mundo (fotografias, ilustrações, etc.) para publicidade, marketing e comunicação social. Baseada em Seattle, distribui imagens para mais de 50 países.

A importância do acervo ao cuidado do Arquivo Fotográfico de Lisboa faz com que inúmeros espécimes sejam requeridos para investigação. No conjunto do espólio, existem imagens de autor que contêm variantes estéticas, como, por exemplo, desfoque selectivo ou manipulação deliberada de cor. Cada imagem deve ser avaliada como documento, e também como parte de um corpo de imagens de determinada colecção ou autor; por isso, em caso algum deve ser eliminada, mesmo não tendo significativa qualidade enquanto obra individual.

O acervo do Arquivo Fotográfico resulta igualmente da compra em leilão e da encomenda directa. A encomenda a fotógrafos contemporâneos assenta sempre numa postura de trabalho de autor, apesar de direccionada para objectivos muito específicos, nomeadamente a exigência de trabalhos em cor e de aspectos específicos da cidade.

De modo a condicionar o número de ficheiros digitais entregues ao Arquivo em caso de encomenda, cabe aos fotógrafos um trabalho de edição e selecção das fotografias de acordo com os objectivos previamente definidos. Luís Pavão considera que os fotógrafos assumem a total autoria do trabalho realizado, e entregam apenas as imagens que consideram boas e em número razoável, as estritamente suficientes para documentar o objecto fotografado.

Nesta relação com os fotógrafos contemporâneos, e na sua produção directa a partir de formatos digitais, o Arquivo tem o cuidado de pedir imagens em formato RAW e um conjunto de metadados que possam completar o sentido da imagem, nomeadamente, o nome do autor, a data em que foi realizada, legenda, etc.

Quer em leilões quer na encomenda directa, o Arquivo Fotográfico segue filosofias idênticas ao pretender espólios meramente documentais, aquilo que a fotografia registou. A cidade, o país, o registo que ficou no negativo fotográfico ou no ficheiro, independentemente da prova que o autor fez na câmara escura ou no computador. É esta fotografia como informação que interessa ao Arquivo Fotográfico de Lisboa, pois esse parece ser também o verdadeiro interesse dos leitores que o procuram.

A introdução de novos paradigmas na criação fotográfica contemporânea introduz questões, às quais os arquivos não são alheios. Uma análise dos fundos e das colecções em arquivo mostra que cada salto tecnológico associado à fotografia correspondeu sempre a um aumento significativo de produção. Foi assim com o aparecimento de negativos em vidro produzidos industrialmente, com o aparecimento dos negativos em rolo, e com a introdução dos *minilabs* nos anos 1980. Alterações nem sempre acompanhadas por saltos qualitativos, sendo que, nalguns casos, a simplificação de processos induziu a ideia de que o registo fotográfico técnico poderia ser feito por pessoas não qualificadas. A partir de 2002, data a partir da qual se pode entender que o digital suplantou o analógico, a quantidade de fotografias feitas aumenta de forma exponencial. Ironicamente, para o conservador Luís Pavão, vivemos a época em que tudo se fotografa e tudo se guarda, mas simultaneamente tudo se apaga e tudo se perde. Um certo pudor existente noutros tempos impedia-nos de eliminar fotografias em negativo ou papel e esta atitude parece ter dado lugar a uma aparente indiferença em apagarmos as fotografias apenas porque falta espaço

informático. Ou está ou se perde, e esta parece ser uma característica da cultura tecnológica moderna.

O modo como os mecanismos de armazenamento electrónico estão sujeitos a colapso técnico, e à perda de material digital, levanta muitas interrogações e dúvidas quanto à preservação digital futura.

Na fase actual, e dado o escasso número de exemplares feitos de raiz em digital à guarda do arquivo, os procedimentos de preservação digital que o Arquivo de Lisboa implementa é são a gravação em discos e a sua migração em cópias de segurança para outras instalações.

Nos procedimentos de preservação digital, o conservador Luís Pavão não considera como de qualidade a migração dos ficheiros digitais para suporte em papel. A eventual perda do ficheiro original e a necessária reprodução a partir da cópia em papel obriga à criação de uma cópia de terceira geração de muito pior qualidade. O sistema de migração de ficheiros digitais para suportes analógicos, como modelo de preservação, só é garantido com qualidade através da impressão a cores com laser em diapositivo fotográfico, modelo utilizado em importantes museus internacionais.

Apesar de o arquivo ser um repositório para a preservação da imagem e da memória da cidade, é inevitável o confronto que o Arquivo Fotográfico sente hoje relativamente à utilização da fotografia como obra de arte. Essa é uma realidade que se sente também em Portugal com, nomeadamente, a encomenda de fotografias da cidade a fotógrafos contemporâneos por parte de sociedades comerciais, com o fim de as exibirem nas paredes dos seus escritórios. Mantém-se uma incógnita o modo como no futuro os arquivos poderão ter acesso a estes espólios hoje considerados colecções de arte. Não obstante, o Arquivo Fotográfico de Lisboa continuará a ser um espaço de guarda de informação, eventualmente dos negativos fotográficos. Para Luís Pavão, o negativo, enquanto processo intermédio, é a informação e o papel é a obra. Embora considerando as inevitáveis discussões filosóficas sobre a questão de autoria e de valor artístico da fotografia, o Arquivo pretende apenas a preservação da memória de como a cidade era em determinada altura com determinada tecnologia.

É esta preservação da memória que parece motivar os arquivos fotográficos e colecções privadas existentes pelo país e que demonstram a vitalidade da fotografia enquanto objecto de memória capaz de nos transmitir o passado. Estas colecções são tão mais importantes quanto mais estiverem relacionadas com o seu lugar. Ainda na opinião de Luís Pavão, a instalação de grandes arquivos centralizadores rouba a possibilidade de leitura que certas colecções podem ter na sua geografia de origem. Deste modo, cabe às instituições que as detêm empreenderem esforços pela sua guarda e preservação, através de práticas responsáveis e eficazes.

6.4 Arquivo Fotográfico Municipal da Figueira-da-Foz⁷¹

O Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal da Figueira-da-Foz assume como referência e modelo o Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa, com naturais adequações a uma escala mais reduzida de colecções e fundos, e com particularidades de pertencer a uma cidade de menor dimensão.



fig. 12

Surge no ano 2000, justificada que é a necessidade em criar um espaço especificamente dedicado à guarda e preservação de fotografias que constituíam, ou viessem a constituir, a memória da cidade e do património municipal. Inaugurado publicamente no final de 2003, acaba por ficar localizado nas instalações da Biblioteca e Museu Municipal da cidade.

Desde o início assume a tarefa de guardar, preservar, promover e actualizar a memória fotográfica dos Figueirenses enquanto bem cultural, incorporando as novas formas de gestão e preservação que o avanço da tecnologia coloca ao dispor dos arquivos fotográficos, apesar de assumir, na sua apresentação institucional, as limitações técnicas e de recursos necessários para empreender tal tarefa.

O acervo inicial do Arquivo é constituído pelo núcleo fotográfico da sala Figueirense, existente na Biblioteca Municipal, que possuía inúmeras imagens guardadas ao longo dos anos com cuidados

⁷¹ Este texto foi redigido a partir da consulta de documentos do Arquivo Fotográfico Municipal da Figueira da Foz e de entrevista realizada a Guida Cândido, Técnica Superior do Arquivo.

organizativos básicos. Tratava-se de um fundo doado à biblioteca por ilustres Figueirenses que continha, para além de fotografias, livros e documentos antigos. Paralelamente, a Câmara Municipal possuía um espólio de imagens resultantes de todo o protocolo oficial, levantamentos fotográficos a cargo da divisão de obras públicas e demais imagens da gestão camarária. De facto, era o universo de documentos que justificava o aparecimento de um espaço específico para a sua guarda.

Em 1998, com a eleição mediática de Pedro Santana Lopes à Câmara Municipal da Figueira da Foz, é aproveitado o dinamismo cultural que o então autarca traz para o município e reúnem-se os esforços necessários para fazer nascer o projecto. O actual vereador da autarquia, Lídio Lopes, esteve por detrás da intenção que permitiu reunir num único espaço todos os documentos fotográficos com vista à sua conservação e divulgação. O projecto inicial pressupunha um edifício próprio, autónomo, numa localização central e com galeria própria para exposições regulares. Contudo, por opções de gestão autárquica, tal não veio a acontecer, comprometendo desde logo uma dinâmica considerável do projecto.

A instalação no espaço da biblioteca e do museu, se bem que condicionadora da actividade do arquivo, não tem excluído a organização de actividades comuns entre ambas instituições.

O público do Arquivo Fotográfico é constituído maioritariamente por alunos e investigadores, provenientes das escolas locais ou da Universidade de Coimbra. Localmente, tem existido uma relação interessante de formação com o público mais jovem por se tratar de uma geração mais ligada ao digital mas que olha com muita curiosidade para o processo químico tradicional. Como em outros arquivos, há sempre público saudosista e curioso em percorrer a memória Figueirense de outros tempos.

A aquisição de reproduções de imagens pressupõe o pagamento de taxas, apesar de tudo consideradas simbólicas. Parte considerável do público, mesmo que para projectos editoriais, não vê nas fotografias do arquivo um bem que mereça ser pago. Nesse sentido, muitas das colaborações pedidas ao arquivo assumem sempre que a cedência das imagens será gratuita. Fruto desta postura, a grande maioria das imagens são cedidas gratuitamente pela Câmara Municipal. Em termos de financiamento, o arquivo fotográfico está dependente da divisão camarária em que se insere partilhando o orçamento da biblioteca, museu e arquivos.

Para além da consulta do acervo em arquivo, o público pode consultar uma secção de biblioteca sobre a área temática da fotografia.

Para Guida Cândido, um dos problemas que mais tem comprometido a relação do arquivo fotográfico com os utentes e com a gestão autárquica prende-se com o facto de uma parte significativa do trabalho desenvolvido, nomeadamente a conservação dos fundos e a gestão informática da base dados, ser realizada longe dos olhares públicos. Esta falta de visibilidade no dia-a-dia do arquivo é um problema sentido pela equipa do Arquivo Fotográfico, que o assume como uma dificuldade adicional no trabalho diário, para além da actividade regular de conservação e catalogação.

Actualmente, a equipa é constituída por três pessoas que trabalham em exclusivo nas tarefas informáticas, de conservação, programação e atendimento público. Desde a abertura do arquivo que se tornou imprescindível para a equipa um plano específico de formação e de incorporação de métodos. O recurso ao Arquivo Fotográfico de Lisboa e ao conservador Luís Pavão foi a escolha seguida, dada a experiência e prestígio que vinham adquirindo desde o início da década de noventa, por todos consideradas referências na área dos arquivos fotográficos. As principais necessidades de formação deram-se no sentido de incorporar as melhores metodologias no natural crescimento do Arquivo da Figueira, mas também para enriquecimento e reestruturação dos quadros técnicos. As principais orientações (para os métodos analógicos) foram obtidas nas áreas do restauro, identificação de processos, conservação e preservação. Tida como de extrema importância para o funcionamento do Arquivo Fotográfico foi a formação obtida sobre os modelos de catalogação. De referir que à data da criação do Arquivo Municipal não existia, tirando o curso de Ciências Documentais, formação técnica superior em arquivos de fotografia e imagem.

A gestão de um arquivo fotográfico municipal como o da Figueira-da-Foz, apesar da sua dimensão relativamente pequena, é considerada pela sua equipa como uma tarefa que necessita não só de recursos materiais exigentes como de trabalho diário constante, cruzado com uma boa planificação a longo prazo. Sem este quadro de factores considera-se não haver condições para o desenvolvimento de uma estratégia de actuação minimamente eficaz.

Enquanto estrutura cultural autárquica, o Arquivo Fotográfico da Figueira-da-Foz foi obedecendo ao critério da política camarária, muitas vezes com mudanças de rumo ditadas pela mesma gestão, o que revela a fluidez de interferência externa nestes organismos. Apesar de tudo, é um aspecto entendido como natural e que não inibe o rumo coerente assumido ao longo de sucessivos projectos, definido por uma orientação pensada a longo prazo. Ironicamente, verifica-se que a introdução de novas metodologias de trabalho é confrontada com inércias próprias de instituições deste género.

Ao longo da sua vida, o Arquivo da Figueira foi aprendendo a viver com o meio, a adaptar-se às circunstâncias políticas, sociais e culturais, e a adaptar a sua orgânica a esse fim, incorporando e desenvolvendo actividades que respondem a uma parte considerável desse desafio. Conquanto a falta de meios limite e mesmo impossibilite a encomenda directa a fotógrafos contemporâneos, o Arquivo tem desenvolvido uma actividade regular no enriquecimento do seu acervo. A criação de um concurso bienal, onde são promovidas temáticas Figueirenses, é um dos contributos para este enriquecimento do fundo e para a criação de uma memória contemporânea da cidade. A publicação regular de fotografias antigas em jornais locais é outro dos aspectos da dinâmica do Arquivo e um passo dado para aumentar a visibilidade pública da instituição.

A última encomenda foi efectuada aquando da inauguração do Centro de Artes da Figueira-da-Foz à fotógrafa Luísa Ferreira. As imagens reflectem temáticas incontornáveis da realidade Figueirense, como as pescas, as praias e as figuras populares.

A introdução de novas tecnologias digitais associadas à guarda e preservação dos fundos fotográficos foi feita sem conhecimentos profundos do meio. Os primeiros passos de digitalização e informatização do espólio do arquivo dão-se com a aquisição de uma base de dados, que funcionou durante anos no Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa, e que estava instalado um pouco por todo o país. Apesar de adaptado para a gestão de fotografia, tratava-se de um *software* muito orientado para espécimes documentais, e por isso nunca chegou a ser utilizado neste arquivo. Uma das principais dificuldades encontradas foi adequar o campo da indexação às especificidades concretas de um arquivo fotográfico como o da Figueira-da-Foz. O modelo existente era considerado vago e a dificuldade sentida prendia-se com a inexistência de um *thesaurus*⁷² próprio para fotografia. Após um ano de pesquisa, tradução e adaptação, o Arquivo Fotográfico da Figueira-da-Foz desenvolveu um modelo próprio a partir do programa cedido pela Generalitat de Barcelona, que mostrou ser o modelo que se adaptava melhor à realidade Figueirense. Trata-se de um modelo para indexação em ambiente de base de dados associada exclusivamente a arquivos fotográficos.

Embora o *thesaurus* tenha denominações previamente formatadas, a catalogação e os critérios de indexação estão sempre dependentes da pessoa que o está a fazer, da sua formação técnica, científica ou humanista. Nesse sentido essa tarefa vem sendo predominantemente entregue a uma só pessoa, na medida em que distintas formações pessoais, académicas e culturais, poderão criar critérios de catalogação também distintos. A coerência necessária para introdução dos campos de indexação aconselha a que essa tarefa seja desenvolvida senão por uma pessoa, por uma equipa reduzida orientada para o mesmo modelo. A base de dados e o sistema de indexação existentes no arquivo estão abertos a outras possibilidades, através de campos descritores, uma vez que certas fotografias têm identificações Figueirenses muito próprias que escapam à maioria dos campos previamente formatados. Trata-se de características que na maioria dos casos são as mais procuradas pelo público anónimo, saudosista de certas memórias do passado.

Uma parceria com a Escola Superior Politécnica de Tomar tem disponibilizado alunos estagiários com formação técnica que, na maioria dos casos, têm sabido desempenhar com eficiência e confiança a tarefa de catalogação e indexação. Paralelamente, e tirando partido da experiência fotográfica da maioria destes alunos, têm existido algumas iniciativas de exposição de trabalhos nas salas da Biblioteca Municipal.

A restante programação de exposições desenvolvida pelo Arquivo Fotográfico, a partir de imagens do próprio acervo, surge essencialmente para criar dinâmicas de conservação e digitalização.

Esse trabalho tem sido desenvolvido ao longo dos últimos oito anos, sendo que, até ao momento, estão informatizados cerca de setenta e cinco por cento dos fundos do arquivo. O critério de trabalho passa pela digitalização dos espécimes mais antigos, por motivos óbvios de conservação das provas em papel, sendo residual o fundo em chapas de vidro à guarda do Arquivo.

⁷² Nas ciências ligadas à informação, bibliotecas, arquivos, etc., o *thesaurus* utiliza um tipo de vocabulário definido para indexar conceitos e não expressões alfabéticas. É um sistema relacionado com a recuperação de dados ou imagens.

Apesar da pequena escala do Arquivo da Figueira-da-Foz, há uma dedicação exclusiva à criação, edição e manutenção da base de dados. Contudo, as necessidades reais do arquivo dirigem os procedimentos para os fundos antigos em papel, não parecendo recair por enquanto grandes preocupações sobre os modelos de preservação digital a longo prazo.

A preservação dos fundos em papel e a sua inclusão na base digital é um trabalho simultâneo que, consoante a programação anual, é tratado para organização de grandes exposições.

A colocação das imagens em formato digital, para além das preocupações de preservação física dos originais, tem também possibilitado e apresentação pública das imagens, quer através de computadores instalados no próprio arquivo, quer através da Internet. Tida como uma via privilegiada para potenciar o Arquivo, os receios em torno da Internet têm mudado no próprio arquivo desde o seu início. Da ideia de que a colocação em rede poderia causar a cópia e utilização não autorizada dos fundos, passou-se para a ideia de que a disponibilidade em rede atrai mais e novos públicos, permitindo paralelamente a preservação das imagens noutros locais da rede. A experiência de partilha de imagens, nomeadamente com o Museu Aristides de Sousa Mendes, tornou-se uma mais-valia para o Arquivo da Figueira dada a visibilidade permitida por este protocolo. Paralelamente, este procedimento foi entendido como potenciador da guarda simultânea das imagens por outra instituição credível. Mesmo assim, esta prática de partilha em rede ainda é vista com alguma reserva em alguns meios, nomeadamente políticos, relutantes em partilhar certa documentação. A colocação de um conjunto de imagens *on-line* é entendida, pela equipa do Arquivo Fotográfico Figueirense, como uma mais-valia para a visibilidade das colecções.

As dificuldades financeiras e de recursos são um entrave permanente no desenvolvimento de alguns projectos. A possibilidade de deter uma colecção específica de fotografias que atraísse mais e melhor público fica condicionada por essa dificuldade. A oportunidade de compra de um espólio antigo de imagens da Figueira-da-Foz, mesmo que por um valor irrisório, é comprometida pela quase total ausência de verbas para esse fim. O facto de o arquivo não gerar receitas consideráveis no seu funcionamento diário, e a dependência do orçamento camarário condicionam *a priori* a estratégia de acesso a leilões ou compras directas.

Outro problema relacionado com a eventual guarda de colecções de elevado valor patrimonial, que pudesse potenciar maior visibilidade ao arquivo, é o facto de muitos desses espólios serem maioritariamente guardados pela divisão de documentação fotográfica do Instituto Português de Museus. A dificuldade criada no desenvolvimento de dinamismos locais, por vezes sob o argumento da falta de meios técnicos e materiais para a preservação de fundos patrimoniais, impõe critérios centralizadores muito grandes no que diz respeito à cultura. Parece ser uma luta desigual contra as grandes instituições sedeadas em Lisboa, possuidoras de orçamentos e meios técnicos consideráveis e que retiram aos arquivos a possibilidade de constituir excepções nas colecções locais, capazes de atrair mais públicos.

A incorporação de novos fundos de qualidade no Arquivo da Figueira da Foz vai-se realizando à custa das doações privadas. Com o corte financeiro em toda a gestão camarária, a fotografia de

protocolo deixou de ser feita por uma equipa profissional e deixou de haver um registo de qualidade. Paralelamente, os modelos de organização das imagens captadas baixaram drasticamente deixando para o arquivo a ingrata tarefa de escolha e de edição. Apesar da vontade em guardar todo o material fotografado, a falta de qualidade da maioria do material e a falta de meios físicos para a sua guarda obriga a seleccionar e a guardar o mínimo.

Relativamente ao conceito de curadoria na organização do arquivo fotográfico, o trabalho de selecção e edição pressupõe desde logo essa prática. A necessidade de selecção de material a digitalizar, limitando ao que é estritamente essencial e de boa qualidade, pressupõe uma prática curatorial, mesmo que não totalmente explícita. As opções neste campo são fundamentais para viabilizar o sistema. Quando o arquivo faz um levantamento, a filosofia é que haja um mínimo de fotografias a guardar, mesmo que a quantidade dependa em cada momento da situação e do objecto fotografado. A conclusão a que se vai chegando obriga a uma relação entre os meios e recursos e as necessidades de gestão do arquivo (inversamente proporcionais). A ideia de que o digital simplifica os processos é um aparente paradoxo.

A equipa do Arquivo Figueirense viu-se obrigada a solicitar um ofício aos diferentes departamentos da Câmara Municipal, sensibilizando para os melhores procedimentos de utilização da tecnologia fotográfica digital. Mesmo assim, impõe-se como obrigatória uma triagem de todo o material digital entregue.

Para esta equipa, a prática da curadoria no acesso a fundos fotográficos, com a aquisição directa de colecções privadas, é muito sensível, porque a recusa de um conjunto de imagens pode criar a ideia, falsa, de que a instituição já não tem capacidade ou interesse em novas aquisições e isto pode levar à perda de oportunidades em adquirir colecções raras.

Todos estes novos paradigmas tornam inseguro o futuro de um Arquivo Fotográfico como o da Figueira-da-Foz, quer do ponto de vista do investimento, quer do ponto de vista da dificuldade em gerir a nova realidade fotográfica.

É necessário ter cada vez maior capacidade informática para ir fazendo cópias de segurança de todo o arquivo, à medida que se vão migrando os formatos digitais para outros mais actuais. Por isso, assumem a importância de criar uma ideia condutora, com normas e regras bem definidas, e fundamentalmente saber o que se deve ou não guardar.

Para Guida Cândido, é muito importante que os arquivos fotográficos continuem a ser locais onde as pessoas sintam confiança em deixar as suas colecções fotográficas e em encontrar documentos fiáveis, independentemente do seu valor documental ou artístico.

A impossibilidade de expansão indefinida do Arquivo não pode limitar o acesso a doações que constituam mais-valias da memória colectiva. Por outro lado, não sente como legítimo a guarda de material sobre o qual não existam condições de preservação e apresentação pública. “É importante entender que as fotografias de um arquivo não têm todas a mesma importância, nem o mesmo peso, e portanto não podem ser todas tratadas da mesma maneira. Um arquivo tem que ter capacidade de gerir este problema internamente, politicamente e perante o seu público.”

7. O Arquivo Fotográfico Privado

Os arquivos municipais ou os grandes arquivos do Estado possuem hoje colecções e fundos fotográficos que, em muitos casos, eram propriedade de privados sem grandes preocupações ou meios de preservação. A doação ou venda ao Estado era entendida como o meio mais natural de garantir não só a preservação física desse património como a sua herança e divulgação pelas gerações futuras.

Porém, o entendimento que hoje se tem da fotografia enquanto objecto cultural e artístico, a alteração das práticas de coleccionismo e a possibilidade de acesso que actualmente os privados têm aos principais meios de produção e preservação, nomeadamente em ambiente digital, faz com que surjam exemplos de arquivos privados com eficientes modelos de gestão, muitos já visíveis ao grande público através da Internet, e que interessa estudar.

A escolha de um arquivo privado para este estudo pressupunha que pertencesse a um fotógrafo contemporâneo com um corpo de trabalho significativo e não a um coleccionador ou galerista, uma vez que interessava, para além das questões técnicas relacionadas com a manutenção do arquivo, cruzar ideias sobre os processos e métodos de trabalho, a edição e apresentação pública, o relacionamento com o Estado e com os grandes arquivos institucionais e as questões de interpretação da realidade através do processo de criação fotográfica contemporânea.

Com base nestes pressupostos, surge o nome incontornável de Duarte Belo.

7.1 Duarte Belo – Projecto “Portugal Património”⁷³

"Os vestígios, as ausências dos humanos, aquilo que fica num território que foi pisado, sonhos, desejos, intenções de povoar, habitar um mundo melhor. É isso que me interessa, muito mais do que o retrato das pessoas. Por um lado, estar como se não fosse um humano a olhar para as coisas, por outro, a busca do mais humano que existe nos lugares. Um fascínio primordial que exista na nossa relação com um lugar natural ou já marcado pela presença humana. Uma espécie de linguagem do silêncio."⁷⁴

É deste modo que Duarte Belo interpreta a sua presença enquanto fotógrafo contemporâneo, entre o registo estritamente documental, a possibilidade de questionar a memória da realidade e do seu próprio processo fotográfico, e o potencial de exibição da sua obra em galerias e museus. Ao longo de mais de vinte e cinco anos, Duarte Belo foi sendo capaz de captar, com grande autenticidade e despojamento, imagens do mundo natural, voltando-se circunstancialmente para "fragmentos de um universo cujos parâmetros de referência são a casa, a memória e a leitura/escrita".

⁷³ Este texto foi redigido a partir de uma entrevista efectuada a Duarte Belo e que, pela riqueza de pormenor do seu conteúdo, se encontra integralmente em anexo.

⁷⁴ *Amazónia em Silêncio*. entrevista a Alexandra Lucas Coelho. Jornal Público. 25 Janeiro 2003, p. 12-14

Com um arquivo pessoal de mais de novecentas mil imagens, possui no seu curriculum mais de 40 títulos publicados pelas mais significativas editoras portuguesas, expôs em alguns dos principais museus e galerias nacionais, e está presente em importantes colecções privadas.

Mais do que mapear o país e a realidade, Duarte Belo conseguiu de forma notável desenvolver um corpo de trabalho que cria "...um segundo modo de construir precárias verdades sob a forma de imagens do que está a ser..."⁷⁵ "...com a recuperação do passado, e não com a presença actual desse passado. Mas esse passado emerge numa hesitação cambaleante..."⁷⁶ Neste imenso trabalho foi subscrevendo as palavras de Jorge Luís Borges e desenhando as linhas do seu próprio rosto, ou arriscando " (...) o destino nas dobras que apuram o silêncio: os ambientes e geografias que criamos são o nosso íntimo exposto."⁷⁷

Para esta dissertação, interessou centrar as atenções no trabalho fotográfico mais significativo de Duarte Belo, que nasce de um projecto desenvolvido durante dez anos para o Círculo de Leitores e do qual resultou uma publicação em dez volumes, intitulada *Portugal Património*, um trabalho em que percorre todo o território Português e em que realiza cerca de seiscentas mil fotografias. Mas este trabalho é uma segunda incursão deste fotógrafo pelo território e pela paisagem nacionais. Anteriormente realizara cerca de cento e vinte mil fotografias e publicou, com José Mattoso e Suzanne Daveau, o livro *Portugal, O Sabor da Terra*, um trabalho que, como diria o crítico João Barrento, retrata "com uma marca de grande autenticidade e despojamento, imagens do mundo natural", as pedras, os caminhos, os lugares sagrados, que são testemunha da continuidade. Esta parece ser, aliás, a melhor maneira de descrever a qualidade de trabalho deste notável fotógrafo Português.

A execução do projecto "Portugal Património" levou à aquisição de práticas eficientes de arquivamento, adequadas ao seu método de trabalho, e substancialmente melhoradas com a introdução da tecnologia digital. A possibilidade de controlo de todo o processo, não dependendo de laboratórios ou de agentes exteriores, e a redução de custos que o processo garantia (sendo desnecessária a digitalização de negativos ou de provas) tornou-se uma mais-valia no modelo adoptado. Para além desses aspectos, o digital ajudou a sistematizar a informação recolhida no terreno, facilitando o visionamento das imagens e a gestão de todo o arquivo.

As possibilidades técnicas disponíveis para fotografar ajustaram-se às particularidades gráficas do projecto editorial "Portugal Património", em que o reduzido tamanho das imagens permitia a utilização de equipamento com evidentes limitações técnicas. A múltipla tomada de vistas que permitiria a utilização das mesmas fotografias para outros fins, como a exposição em galeria, tornou-se uma impossibilidade, embora seja essa a prática corrente de Duarte Belo. Apesar do processo digital aparentar múltiplas possibilidades de registo e de reprodutibilidade, a utilização dos ficheiros digitais tem sido muito condicionada, não obstante a sua rápida evolução. Contudo,

⁷⁵ *As dobras que apuram o silêncio*. texto de opinião de João Barrento - (Escrito a Lápis) sobre o livro *Finita* de Maria Gabriela L.Lansol. Jornal público. 29 Outubro de 2005. p. 18

⁷⁶ *Arquitectura branca*. Eduardo Prado Coelho (artigo de opinião a propósito do livro *Uma Espada Trespasa o Coração*). Jornal Público. 1 de Novembro de 2003. p. 15

⁷⁷ Idem João Barrento

esta não é uma inevitabilidade do digital, pois ela é inerente ao processo fotográfico desde o seu aparecimento, há mais de cento e cinquenta anos. A exigência de escolha de películas com maior ou menor formato traduz-se hoje na escolha de sensores com maior ou menor capacidade ou na execução de ficheiros com maior ou menor qualidade de interpolação. O que as novas tecnologias introduziram de novo na criação fotográfica contemporânea resulta da extrema rapidez e controlo pessoal com que passa pelo processo. Enquanto que os meios analógicos se mantinham estáveis durante décadas, a tecnologia digital introduziu alterações muito rápidas, que vão dos padrões de qualidade à própria fisionomia dos formatos utilizados.

As limitações técnicas dos ficheiros fotográficos efectuados no trabalho “Portugal Património” estabelecem limites à reprodutibilidade futura do arquivo resultante, mas este parece ser um ciclo inevitável de cada vez que se utiliza a tecnologia disponível em cada momento. Tal como o trabalho digital realizado há uma década é hoje condicionado, pela qualidade dos equipamentos e pela qualidade dos computadores utilizados, também o trabalho hoje realizado assim o será daqui a uma década.

Desde o início da sua prática fotográfica, nos anos oitenta, Duarte Belo criou um arquivo com perto de um milhão de imagens, cento e vinte mil negativos em película e cerca de oitocentas mil imagens digitais. No analógico, iniciava os cuidados de preservação ainda no laboratório, com



fig. 13

exigentes processos químicos, e pelo posterior controlo das condições ideais de temperatura, humidade e pH das folhas de arquivo. A introdução dos meios de digitalização possibilita a migração dos negativos para formato electrónico, trabalho feito apenas em função das exigências de ampliação ou edição. O aparecimento no mercado de impressoras com pigmentos de alta qualidade veio desobrigar a ampliação por meios exclusivamente analógicos e, apesar da diferença existente entre os dois meios, os resultados digitais alcançaram os padrões de qualidade

normalmente exigidos. Mesmo tendo em conta a possibilidade de utilização simultânea dos dois meios, interessa perceber que a eventual falência dos equipamentos e produtos químicos de laboratório não impossibilita a reprodução em papel de grande qualidade dos arquivos analógicos. Contudo, a cada vez maior utilização da rede de Internet para comunicar e divulgar o património fotográfico obriga à utilização de meios tecnológicos de digitalização e à consequente migração dos arquivos analógicos.

Para Duarte Belo, a formação de um arquivo, em particular de um arquivo digital, coloca todo um conjunto de novas questões ainda pouco discutidas mas que devem ser encarados com a naturalidade de um processo em curso. A organização e preservação do arquivo resultante do trabalho “Portugal Património” têm obrigado a uma vigilância e a um trabalho constantes. A criação de um ficheiro matriz, sem qualquer edição digital, ou seja, aquele que resulta directamente da máquina fotográfica, garante à partida maior potencialidade futura de utilização. A migração entre suportes de armazenamento e a criação de cópias de segurança são as restantes etapas decisivas na preservação do arquivo. Na prossecução destes passos, Duarte Belo tem ainda o cuidado de optar por diferentes fabricantes de suportes (CD ou DVD) para evitar falhas ou erros de fabrico. Com o aparecimento de novos e melhores discos externos, dá-se um novo passo de migração, que repetirá assim que novos meios sejam postos à disposição do grande público com garantias de fiabilidade.

Particularmente interessante e instrutivo neste exemplo de arquivo é o modo como Duarte Belo adequa as limitações financeiras e humanas e o modo como responde de forma pragmática ao fim a que se destinam as imagens.

A estrutura do projecto “Portugal Património” começou com a organização do território em *unidades de património* (igrejas, capelas, troços de paisagens, castros, castelos) a partir de indicações de Álvaro Almeida (co-autor), tal como se pretendiam publicar em livro. Uma vez no terreno, o registo fotográfico de cada objecto de património implicou o preenchimento simultâneo de uma ficha com um número de série e o seu lançamento numa carta topográfica do território⁷⁸. No arquivamento das imagens, foram renomeados todos os ficheiros de modo a ser-lhes atribuído um número sequencial que, posteriormente foi inscrito nas fichas de campo. Esse número, um código alfanumérico, contém informação identificativa e associava a cada *unidade de património* fotografado as imagens realizadas. Numa base de dados informática foram registados os principais pontos de referência geográfica, nomeadamente sedes de concelho, mais o número dos ficheiros relacionados com cada região e a data da sua tomada. Na lombada dos CD onde estão arquivados os ficheiros, foram assinalados os limites alfanuméricos do grupo de imagens ali guardadas.

A eventual incorporação deste arquivo numa outra estrutura mais abrangente ou em rede obrigaria ao seu tratamento arquivístico para um público mais vasto sobretudo a introdução de todo um conjunto de metadados.

⁷⁸ Ver anexo

O modelo de arquivo está muito ligado às necessidades práticas do trabalho desenvolvido no projecto “Portugal Património”, um modelo que se adaptou pragmaticamente às necessidades e ao meio em que se desenvolveu e que difere de outros anteriormente usados por Duarte Belo, no processo analógico.

O aparecimento de novos meios, nomeadamente ao nível do software, abriu um vasto conjunto de possibilidades e permite melhorar bastante as metodologias de escolha e de arquivamento das fotografias, tornando o processo cada vez mais rápido. Paradoxalmente, devido ao aumento do volume de fotografias tiradas, essa escolha torna-se mais exigente. A adaptação a um método de trabalho em ambiente digital obriga à tomada de decisões em função dos objectivos definidos e à adequação ou alteração de metodologias anteriores. O modo como as provas de autor são visualizadas e a forma como o meio condiciona a capacidade de seleccionar a imagem final, são diferentes pelo facto de estar em papel ou em formato digital, visível no monitor. Uma questão que não é tão decisiva no trabalho arquivístico, a não ser nos casos em que são decisivas questões de materialidade associada às propriedades físicas dos espécimes originais guardados.

A forma como a imagem chega ao grande público através da edição de livros, como no caso do “Portugal Património”, não permite descortinar a sua origem e o processo tecnológico utilizado, analógico ou digital. Contudo, a forma como o próprio autor chega à fotografia e como trabalha com ela é muito diferente de estar num monitor ou num suporte em papel. No seu processo criativo, é fundamental para Duarte Belo saber discernir e ter capacidade de afastamento relativamente ao objecto, à fotografia, ao suporte, que lhe permita fazer uma escolha que corresponda àquilo que pretende em termos de resultado final.

Para além das questões pragmáticas de captura, edição e arquivamento, Duarte Belo admite que o digital introduz uma muito maior facilidade na manipulação da realidade fotográfica. Na sua prática enquanto autor, desenvolveu trabalhos de natureza mais interpretativa do que documental, em que assumiu essa manipulação da imagem. Uma postura potenciada pela facilidade da tecnologia digital, apesar de presente na fotografia analógica. Relativamente à tradição do preto e branco, assume uma postura ética em não alterar os resultados capturados com a câmara, mas, mais importante do que a utilização das tecnologias, parece ser o seu próprio crescimento como criador que lhe interessa. Para Duarte Belo, “a leitura que vamos fazendo de nós próprios como ser humanos e a forma como nos estabelecemos com a realidade e nos afastamos da natureza, da natureza animal por um lado, e da natureza dos próprios suportes que utilizamos por outro, potencia a necessidade de criação de novos objectos que, de algum modo, o digital potencia.” Esta atitude traduz-se no facto de a fotografia ser entendida por Duarte Belo como algo através do qual o nosso cérebro transforma a realidade que se pensa que existe. “Cada pessoa olha para uma coisa e vê coisas diferentes, olha para um mesmo objecto e vê objectos diferentes”.

Nesse sentido, “a incorporação da tecnologia digital na criação fotográfica contemporânea só pode entendida como condicionadora do resultado final se a alteração se verificar ao nível do sujeito criador e não do seu meio.” Duarte Belo não pressupõe qualquer alteração significativa no resultado final do seu trabalho pelo simples facto da alteração dos meios tecnológicos, mas

acredita que a necessidade pessoal de criar novas interpretações da realidade se tenha potenciado a partir do momento em que dispôs de meios tecnológicos para o fazer.

O modo como as fotografias passam de um registo meramente documental para um registo artístico, com possibilidade de serem expostas em galerias ou museus, é uma questão que, na sua opinião, depende do meio social, cultural e político em que o autor se insere. As questões de meio e de relações pessoais, mais determinantes do que a questão da qualidade, são as que condicionam o acesso a galerias e museus. O principal revés deste facto é uma cada vez maior desvalorização do *processo* em fotografia, de um corpo de trabalho consistente ao longo do tempo.

As imagens realizadas para o *Portugal Património* e para o Portugal, *Sabor da Terra* constituem a recolha fotográfica mais exaustiva jamais feita sobre o território português. O arquivo destas imagens constitui, assim, um objecto de substancial valor documental com enorme utilidade na memória de determinados aspectos do espaço português num determinado período, considerando a constante e permanente transformação do território. É um documento que mostra aspectos determinantes para um verdadeiro conhecimento do país, ou pelo menos um mais completo conhecimento de Portugal.

Para Duarte Belo, torna-se fundamental não perder este registo e aqui residem as principais preocupações com a sua preservação. As propriedades físicas dos negativos analógicos permitiam a realização sucessiva de duplicações ou ampliações, mesmo quando se tornavam visíveis problemas de degradação. Contudo, no arquivamento digital não é possível ter uma percepção visível da degradação do suporte ou do ficheiro. Enquanto que anteriormente existia a noção de um objecto que se degrada lentamente ou bastante lentamente, no digital a degradação quase nunca é perceptível. A possibilidade de um negativo poder durar décadas, mesmo quando se degrada progressivamente, alterna com o desaparecimento, que pode ser imediato e irreversível, de um suporte digital. Duarte Belo considera que os modelos de migração e a colocação de cópias em diferentes locais em que haja intenções de preservação são o principal objectivo de continuidade do seu arquivo.

A atenção constante e regular exigida pela potencial degradação dos suportes digitais e o aparecimento de novas e melhores tecnologias permite que a preservação seja mais conseguida quanto menor for o número de espécimes à guarda de um único arquivo. Para este fotógrafo, a tendência será a constituição de arquivos mais específicos e mais pequenos sobre áreas temáticas como a arquitectura, geografia, sociologia ou engenharia. A criação de um modelo através de uma organização em rede é uma excepcional possibilidade, mas Duarte Belo assume a dificuldade em pensar nesse modelo por considerar que não existe em Portugal uma cultura de partilha e de interesse institucional por esse tipo de estrutura em rede: “O centralismo existente no nosso país parece impedir a implementação de redes de arquivos, para além do facto das instituições que poderiam liderar esse processo estarem asfixiadas com falta de meios humanos, técnicos e financeiros”.

As particularidades técnicas dos arquivos (analógicos ou digitais) obrigam à tomada de atitudes mais ou menos complexas na sua preservação. O ficheiro digital introduziu novas e diferentes preocupações, mas o negativo em película desde sempre transportou outras e diferentes preocupações. O facto de hoje podermos admirar certas imagens do passado com cem ou mais anos não se deve apenas ao tipo de conservação praticado. Para Duarte Belo a vida de uma fotografia não depende só da conservação que lhe está estritamente associada, mas de uma série de acasos que passam pela qualidade que elas possam ter e por quem lhes saiba dar valor. Ao longo da vida de uma fotografia há inúmeras particularidades e opções que condicionam a sua sobrevivência e que vão para além da mera prática de conservação. Tratam-se de questões que não passam exclusivamente da capacidade técnica das pessoas directamente ligadas ao meio, mas essencialmente pela sua formação cultural e artística.

O desenvolvimento e aplicação de algumas estratégias de organização de arquivos em Portugal parecem condicionados à partida pela inexistência de massa crítica. A escassa produção literária e ensaística sobre a fotografia em geral faz com que se sinta um enorme fosso relativamente à quantidade de criação fotográfica, que é muito mais significativa. Nesse sentido, “os fotógrafos têm desenvolvido um entendimento sobre o seu próprio trabalho, as suas próprias estratégias de organização, no desenvolvimento de práticas de curadoria relativamente à sua própria criação artística contemporânea”.

8. Mapa para análise comparada dos casos estudados (arquivos públicos)

	Imagoteca	Centro Português Fotografia	Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa	Arquivo Fotográfico Municipal da Figueira da Foz	Observações
Ano de origem do arquivo fotográfico	2000	1997	1942 e 1994 *	2000	*mudança de instalações e reestruturação
Dependência orgânica	Divisão de Museus e Património da Câmara Municipal de Aveiro.	Direcção Geral de Arquivos e Ministério da Cultura.	Arquivo Municipal.	Divisão de Cultura, Museu Biblioteca e Arquivos da Câmara Municipal da Figueira da Foz.	
Origem do acervo fotográfico	Fundo do Sr. Graça; Colecção Henrique Ramos; registos fotográficos dos serviços camarários.	Arquivo Nacional de Fotografia	Fundo antigo. *	Núcleo fotográfico da Sala Figueirense; registos fotográficos dos serviços camarários.	* De fotógrafos não identificados e de origem desconhecida
Temática essencial do acervo fotográfico	Cidade de Aveiro.	Fotografia Portuguesa e Internacional desde o século XIX.	Cidade de Lisboa.	Cidade da Figueira da Foz.	
Quantidade de fotografias em arquivo analógico	C. de 80.000	C. de 450.000	C. de 600.000	C. de 25.000	

Quantidade de fotografias digitalizadas	C. de 1.500	C. de 58.000	C. de 100.000	C. de 17.800	
Tipo de público que procura o arquivo fotográfico	Investigação; institucional; publicações; público; publicitário; escolar.	Investigação *; institucional; publicações; público; publicitário.	Investigação *; institucional; publicações; público; publicitário.	Investigação; institucional; publicações; público; publicitário.	*O arquivo possui espécimes fotográficos reservados apenas para investigação científica.
Quantidade anual de público	C. de 242*	C. de 1.762	C. de 300 utilizadores.	C. de 160 utilizadores.	* média anual em 5 anos
Organização e tipo de espaços	Sala de arquivo e de consulta; galeria de exposições*.	Depósitos; sala de conservação, restauro e digitalização; estúdios; laboratórios; sala de formação; unidade informativa – biblioteca; salas de exposição; livraria.	Sala de leitura e biblioteca; salas de exposições; laboratórios; conservação.	Sala de leitura; salas de exposições *; laboratórios; conservação.	* Comum ao Museu
Número de técnicos em exclusividade	0*	5 (16 no total incluindo não técnicos)	23	3	* Serviço integrado nas funções da DMPH.
Estratégias de aquisição e enriquecimento do acervo fotográfico	Doações; concursos fotográficos.	Doações; compra directa; compra em leilão.	Doações; compra directa; encomenda directa; compra em leilão.	Doações; concursos fotográficos.	

Estratégias e meios de divulgação do acervo fotográfico	Consulta <i>in situ</i> ; exposições; publicações.	Consulta <i>in situ</i> ; exposições; publicações.	Página na Internet; consulta <i>in situ</i> ; exposições; publicações.	Consulta <i>in situ</i> ; exposições; publicações.	
Práticas de formação junto de públicos escolares	Ver anexo 14.4	Formação na área da produção fotográfica, conservação e restauro; história e teoria da fotografia. *	Workshops temáticos.	Ateliers de laboratório analógico a preto e branco.	* Demonstrada preocupação em educar o público escolar a respeitar as imagens disponíveis na Internet.
Aspectos de gestão do arquivo fotográfico que mais preocupam e que requerem maior urgência de actuação	Conservação e organização física do espólio e sua conversão para formato digital; falta de meios humanos, técnicos e financeiros.	Informatização do arquivo e disponibilidade on-line; correcta definição dos procedimentos de digitalização; garantir que as imagens cedidas sejam preservadas no seu conteúdo e nos seus direitos de autor.	Renovação do parque tecnológico (informático); adopção de formatos digitais que garantam a melhor preservação a longo prazo; falta de meios financeiros; garantir que as imagens cedidas sejam preservadas no seu conteúdo e nos seus direitos de autor.	Falta de recursos humanos e financeiros; conservação e organização física do espólio e sua conversão para formato e suporte digital; criação de condições para possuir colecções de grande valor patrimonial (à guarda de instituições centrais); garantir que as imagens cedidas sejam	

preservadas
no seu
conteúdo e
nos seus
direitos de
autor; dar
visibilidade ao
trabalho diário
do arquivo.

Protocolos existentes com outras instituições	Escola Superior Politécnica de Tomar; Universidade de Aveiro.	-	-	Escola Superior Politécnica de Tomar; Museu Aristides de Sousa Mendes. **	** Pontual.
Existência em arquivo de fotografias de enorme valor patrimonial com dimensão nacional	Colecção de cartões estereoscópicos	Colecção Nacional de Fotografia e restantes fundos e colecções.	Imagens do século XIX e da primeira metade do século XX.	Originais de Carlos Relvas.	
Página na Internet	Não*	Sim	Sim	Sim	* Referência na página da Câmara Municipal
Disponibilidade de encomenda de imagens do arquivo através da Internet	Não	Não	Sim	Não	
Disponibilidade de pesquisa informática no local	Não*	Sim	Sim	Sim	* Em reestruturação
Possibilidade de compra de	Sim	Sim *	Sim	Sim	*Condicionado a alguns

**cópias de
imagens do
arquivo
fotográfico**

espécimes

Estratégias de preservação digital	Realização regular de cópias de segurança.	De acordo com directivas das DGARQ.	Criação de ficheiros matriz; realização regular de cópias de segurança; migração para diferentes suportes.	Criação de ficheiros matriz; realização regular de cópias de segurança; migração para diferentes suportes.
Disponibilidade do espólio em rede com outros arquivos fotográficos	Não	Não	Não	Não
Práticas e experiências de curadoria na gestão do arquivo fotográfico	Na montagem de exposições; aceitação de doações de espólios privados; aquisição de espólios.	Na constituição da Colecção Nacional de Fotografia (Prof. Jorge Calado) e de forma implícita na aquisição de novas colecções.	Implícita na edição digital das cópias e na selecção das fotografias encomendadas a fotógrafos contemporâneos.	Implícita na catalogação e indexação das fotografias em base de dados e na selecção e aceitação das doações de espólios privados. Implícita na triagem feita ao registo fotográfico feito pelos serviços camarários.

9. Análise comparada dos casos de estudo (arquivos públicos)

Neste capítulo apresenta-se uma análise comparada dos quatro arquivos estudados através do seguimento dos tópicos estabelecidos e explicados no capítulo sobre a metodologia de trabalho desta dissertação.

É nos anos noventa do século XX que surgem os arquivos fotográficos estudados, sendo que, no caso do Arquivo de Lisboa, o que se verifica é uma reestruturação profunda do seu modo de funcionamento. A sua origem remonta aos anos 1940. No caso dos arquivos municipais, tratou-se da necessidade de cuidar de fundos ou colecções antigas, muitas de proveniência incerta, que estavam à guarda das autarquias sem grandes cuidados de conservação e apresentação. Uma prática que demonstra, como nessa época a fotografia era relativamente desvalorizada e a forma como era tratada. No caso do Centro Português de Fotografia, tratou-se de criar um meio para a preservação da Colecção Nacional de Fotografia, iniciada pelo professor Jorge Calado, implementando simultaneamente todo um conjunto de políticas para o apoio e divulgação da fotografia em Portugal.

Possuir, manter e divulgar o património fotográfico passou a ser entendido como uma questão de cultura da qual as entidades públicas e o poder político não se atreveram a prescindir. Além disso, possuir todo um conjunto de documentos, que permita potenciar a memória da cidade e dos próprios procedimentos fotográficos, passou a ser um objectivo explícito na maioria das estratégias de actuação dos arquivos então formados.

Dependentes das Câmaras Municipais e da Direcção Geral dos Arquivos (no caso do CPF), sem grande independência administrativa ou financeira, vêem aumentado o seu espólio consoante a realidade onde se inserem. Contudo, é a informação inerente à cidade que lhes interessa em particular. Nesse sentido, o Centro Português de Fotografia assume um papel distinto, implementando a política nacional para a área da fotografia. O financiamento camarário é visto, em alguns casos, como tendo uma atitude emocional quanto à vontade em possuir um arquivo e uma atitude mais racional quantos às verdadeiras possibilidades de o sustentar.

Ao nível do seu funcionamento, é possível observar como o empenho e a capacidade de gestão camarária introduziu diferentes dinâmicas ao longo da vida dos arquivos, mesmo com o Centro Português de Fotografia, que se encontra em fase de reestruturação inerente à criação da Direcção Geral de Arquivos.

A relação com o público é inevitavelmente diferente nas quatro instituições conquanto pareça evidente que a existência de um espaço físico privilegiado, com salas de consulta, biblioteca e galeria de exposições, potencia esse relacionamento. A visibilidade enquanto instituição, através de uma boa planificação de iniciativas, é tanto mais credível e respeitada quanto mais próxima estiver do público. O facto de parte significativa do trabalho desenvolvido, como a conservação dos fundos e a gestão informática da base dados, ser realizada longe dos olhares públicos, leva a que seja fundamental um trabalho constante de visibilidade e que potencie o interesse público e político.

A recepção de público é entendida não apenas como um objectivo mas como uma possibilidade para aquisição de conhecimentos que enriqueçam a descrição das fotografias em arquivo. Cidadãos que preservam a memória pessoal da cidade são entendidos como uma mais-valia para a incorporação de conhecimentos descritivos de certas imagens.

A disponibilidade das fotografias através da Internet é uma intenção dos arquivos, não só como meio de acompanhar as potencialidades das novas tecnologias no atendimento do público. Contudo, trata-se de um meio que levanta dúvidas inerentes aos mecanismos de preservação das cópias, aos mecanismos de manipulação e de direitos de autor.

Os arquivos têm um leque muito alargado de público que vai do mais saudosista ao mais interessado, quer comercial quer cientificamente. Com a profusão de meios de divulgação e com o apelo de outros modos de comunicação, como a Internet, tem-se verificado em alguns casos uma diminuição presencial do público comum e um aumento do público de investigação. Este facto tem motivado a criação de acções de formação junto do público escolar e espera-se que no futuro estes serviços tratem questões ligadas à manipulação digital das imagens existentes na Internet e à protecção dos direitos de autor.

Na sua relação pública, o Centro Português de Fotografia tem o intuito de divulgar a fotografia portuguesa no estrangeiro e poder ser uma montra no nosso país da fotografia internacional. A sua dimensão permite-lhe um vasto conjunto de exposições e de iniciativas.

Todos os arquivos têm como projecto central a visibilidade das suas imagens e a possibilidade da sua venda, quer para fins comerciais quer para uso privado. No entanto sente-se que a venda de imagens através de ficheiros digitais constitui uma das principais preocupações, dada a possibilidade de manipulação que lhe é inerente, acessível pelo público. Neste estudo fica evidente a necessidade de se criar um mecanismo tecnológico e legal para prevenir a possibilidade de edição futura das suas imagens ou, em contrapartida, uma prática de sensibilização através do serviço educativo.

Esta aparente fonte de receitas não responde às reais necessidades financeiras de um arquivo fotográfico moderno. A escassez financeira da administração pública tem sido um problema geral para o funcionamento dos arquivos, um facto que tem comprometido a possibilidade de utilização capaz das novas tecnologias, comprometendo as melhores práticas de preservação digital e no limite dos espécimes guardados nesses suportes. O esforço permanente que é preciso votar a este tipo de realidades acarreta grandes preocupações e é preponderante na definição das estratégias de digitalização.

O bom funcionamento dos arquivos absorve verbas consideráveis e, por outro lado, não gera receitas compatíveis. É, portanto, um serviço público cultural. Apesar de tudo, são tentadas estratégias para potenciar meios de gerar receitas, como a disponibilidade de conteúdos e de produtos de interesse turístico ou de memória para a cidade tais como publicações e reproduções. A existência de um único funcionário é uma visão pouco realista para as necessidades dos arquivos de hoje, mesmo quando associados a outras instituições, enquanto fundos documentais. As exigências são permanentes e o trabalho constante.

O espólio dos arquivos municipais é enriquecido através de doações, da compra directa ou em leilões e através de raríssimos casos de encomenda directa a fotógrafos contemporâneos, dadas as dificuldades financeiras. Em alguns casos, a aquisição de novos fundos tem-se verificado através de concursos fotográficos.

No caso do Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa, o trabalho realizado pelos fotógrafos assenta numa postura de trabalho de autor, apesar de condicionada por objectivos muito específicos relacionados com o arquivo ou a cidade. Cabe aos autores entregarem apenas imagens que consideram boas e em número razoável, estritamente suficientes para documentar o objecto fotografado.

O Arquivo Fotográfico de Lisboa tem o cuidado de que as fotografias cumpram o mais possível os critérios de qualidade digital para o seu arquivamento, nomeadamente através dos formatos RAW e da associação de metadados que possam completar a informação da imagem, nomeadamente, o autor, a data, e outros dados descritivos.

A existência nos arquivos de colecções de mais-valia documental é vista como uma parte importante para o enriquecimento do espólio e do valor do arquivo, podendo atrair novos públicos, mas são comuns as queixas do centralismo que o Estado impõe com o argumento de deter meios únicos de preservação, que privilegia a posse dessas colecções. Acresce que os arquivos não têm grande mobilidade financeira para poderem constituir colecções únicas de elevado valor. Admitem que isso atrairia mais e melhor público. Mesmo que não fosse possível a compra de novas colecções, poderia existir uma política cultural de descentralização de colecções à guarda do Estado. A possibilidade de realizar exposições itinerantes de grande valor documental atrairia público que, por norma, não se desloca a Lisboa ou ao Porto.

A mais-valia do Arquivo Fotográfico de Lisboa recai na sua colecção de imagens da primeira metade do século XX, pelo que não sente este problema, vivido pelos arquivos de Aveiro e da Figueira da Foz. Trata-se de uma particularidade inerente ao facto de muitas das imagens registarem acontecimentos marcantes da vida nacional, decorridos em Lisboa. De algum modo é também o caso do Centro Português de Fotografia que, para além da sua vocação de arquivo nacional, tem na sua relação com a cidade do Porto atraído espólios como os de Aurélio da Paz dos Reis e da Casa Alvão.

A organização de um arquivo é uma tarefa que necessita de uma planificação a longo prazo, de recursos materiais e humanos e de exigente trabalho diário. Contrariamente à ideia de que quem tem pouco tende a aceitar tudo, começa a notar-se que os arquivos seleccionam cada vez mais as colecções que adquirem para os seus fundos. O mesmo princípio é aplicado naquilo que deve ou não ser digitalizado e disponibilizado ao público através do computador. Contudo, nos casos em que não é digitalizado, esse material é reservado para investigação.

As estratégias de preservação digital são ainda muito limitadas na maioria dos casos. Por um lado algumas das questões dos arquivos digitais são recentes e, por outro, porque não se conhecem grandes estratégias a longo prazo. Apesar de tudo, sente-se que os procedimentos adoptados

podem ser alterados a qualquer momento, sendo necessária uma vigilância constante da evolução tecnológica.

Os principais problemas colocados pela digitalização e preservação do espólio são idênticos. Alguns relatos dão conta de que a planificação de exposições a partir do acervo é uma das vias para o tratamento e digitalização desses fundos. A utilização continuada de certos ficheiros potencia, por sua vez, a possibilidade de refrescamento e de migração entre formatos e suportes. Uma boa organização do arquivo analógico promove a organização e preservação do arquivo digital que, por seu turno, deve potenciar os originais, pelo que a digitalização deve ser vista como um meio e não como um fim.

Grande parte do esforço e das preocupações hoje sentidas são dirigidas para os problemas da preservação digital, pelo que o passo da digitalização de um arquivo deve ser devidamente ponderado. O constante acompanhamento é uma prática obrigatória que requer meios e recursos que, caso não existam, podem comprometer a médio e longo prazo todos os esforços em curso de digitalização de um arquivo.

Uma série de medidas, como as adoptadas pelo Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa, são as mais indicadas para a criação e preservação do arquivo digital, contudo, o modo como os mecanismos estão sujeitos a colapso técnico e à perda de material digital levanta muitas interrogações e dúvidas quanto ao modo de actuação no futuro.

A preservação de um arquivo digital exige uma dedicação quase permanente e exclusiva. A manutenção dos fundos em papel e a sua inclusão na base digital é um trabalho simultâneo. A ideia de que o digital simplifica os processos parece ser um aparente paradoxo, na medida em que apenas permite uma busca e uma visibilidade muito mais rápidas.

Associada às novas tecnologias digitais, a criação de uma boa base de metadados é uma etapa central associada à digitalização e que pode potenciar maior ou menor qualidade e visibilidade ao arquivo. Uma boa organização e um bom nível descritivo, potenciam a informação disponibilizada e uma elevada capacidade de busca das imagens.

Percebe-se que é fundamental definir estratégias, com normas e regras claras, e essencialmente saber o que se deve ou não guardar, entender que as fotografias de um arquivo não têm todas a mesma importância e o mesmo peso, e que não podem ser todas tratadas da mesma maneira. Um arquivo tem que ter capacidade de gerir este problema perante o seu público.

O modo como a fotografia vai evoluir do ponto de vista da sua criação parece ser uma questão latente à qual ninguém, por enquanto, pretende dar muitas respostas pois é uma incógnita. Mas é evidente que a fotografia digital veio trazer aos arquivos maior quantidade de imagens sem uma necessária relação de qualidade.

Considerada como uma via privilegiada para potenciar o arquivo, os receios sobre a Internet têm mudado desde o seu início. Da ideia de que a colocação em rede poderia causar a cópia e utilização não autorizada dos fundos, passou-se para uma ideia de que a disponibilidade em rede chama mais e novos públicos, potenciando a visibilidade e, em última análise, a preservação das imagens através da rede.

Por uma questão de acesso e de consulta os arquivos olham para os recursos tecnológicos que hoje existem como meio de aumentar a sua presença pública e de inserirem na rede global, não numa lógica de competição mas de partilha de informação. A experiência de disponibilizar a colecção através de uma rede de instituições, nomeadamente através da Internet, pode ser útil para a preservação e visibilidade do espólio. Uma integração a esse nível pode ser vista como um meio de partilha de meios, recursos e formações, embora na prática este facto não seja totalmente efectivado. De recordar que o Centro Português de Fotografia tinha na sua orgânica a intenção de criar uma rede de arquivos mas, à luz da remodelação dos estatutos, é incerto que isso venha a acontecer.

Cada vez mais se sente que a partilha de informação entre os arquivos e os fotógrafos é necessária e aconselhável para troca de conhecimentos de parte a parte. Os arquivos não olham com reserva para os fotógrafos contemporâneos que possuem os seus arquivos disponíveis na Internet, pois ocupam espaços e objectivos diferentes e não numa lógica de concorrência. Sendo trabalhos existentes em páginas, na sua maioria, criativos ou comerciais, não se entende ainda hoje esse como um problema de competição. Contudo, é preciso ter em atenção que certos arquivos pessoais disponíveis na Internet constituem objectos de estudo que reflectem a produção contemporânea e isso é tido em consideração pelo Centro Português de Fotografia. O seu desaparecimento da rede, por qualquer que seja o motivo, e sem que delas fiquem cópias para estudo ou posterior utilização cultural, pode configurar-se como um problema da criação contemporânea. Este é um problema antigo que não é introduzido pelo digital, pois também no passado muito autores destruíram os seus espólios analógicos, apagando a sua existência e comprometendo o seu estudo.

A criação de uma rede pública de arquivos fotográficos disponível através da Internet é vista com algumas reservas, visto que pressupõe a criação de necessidades e hábitos que ainda não estão enraizados. Uma rede obrigaria, à partida, à existência de uma regra de conduta por parte dos seus elementos quanto à apresentação e conservação desse património, que poderia não ser fácil de alcançar. Apesar de a partilha de tarefas e da apresentação por diferentes pontos potenciar a organização, armazenamento e conservação, por outro lado esta rede não poderia ser uma mistura de objectos culturais com objectos comerciais. Um arquivo privado desenvolvido numa base comercial não terá, em princípio, interesse para uma instituição do Estado, e permanecerá como interesse privado ligado à sua mais-valia comercial.

A criação de uma rede de arquivos levanta, ainda, a questão da forma como seria orientada. Considera-se que, de certo modo, o trabalho de curadoria está já implícito em muitas das tarefas realizadas no dia a dia de um arquivo, quer no trabalho de descrição dos metadados, quer na escolha de trabalhos que interessam ou não ao arquivo, quer na indicação de instruções de como as imagens devem ser editadas e entregues ao público.

Quando sugerida, a ideia de um curador é vista com grande cepticismo por se entender que não devem existir critérios de subjectividade à volta de um objecto que por natureza deve ser factual. A única experiência relatada está relacionada com a Colecção Nacional de Fotografia, da autoria do

professor Jorge Calado e hoje na posse do Centro Português de Fotografia, que lhe deu continuidade.

Contudo, pelo facto de presentemente se verificarem grandes alterações no modo como se fotografa e se colecciona fotografia, a existência do curador é tida como uma possibilidade, conquanto, nalguns casos, esteja já nas práticas arquivistas.

Tal como no passado, importa aos arquivos fotográficos avaliarem que tipo de material interessa incorporar no seu espólio a cada momento.

10. Estratégias de desenvolvimento dos arquivos fotográficos

10.1 Introdução e contexto

Antes de abordar as principais estratégias apontadas neste capítulo como as mais capazes de estruturar os arquivos fotográficos face às novas tecnologias e de garantir a preservação digital, convém entendermos um pouco melhor o que é o “*objecto digital*”.

A definição mais directa é que se trata de um conjunto de informação representado através de uma sequência de dígitos binários (*bitstream*).⁷⁹ Nesta definição engloba-se quer a informação criada originalmente em formato digital, quer a informação migrada a partir de suportes analógicos, através de processos de digitalização por *scanner*. Esta informação digital necessita de um suporte físico no qual se possa inscrever, como é o caso do CD-ROM⁸⁰, disco rígido ou Memória Flash⁸¹.

Outra das características inerentes do objecto digital, e que o distingue dos principais suportes analógicos, como os livros ou as fotografias em papel, é que necessita de um conjunto de intermediários tecnológicos (*hardware* e *software*) para ser acedido pelo utilizador final.

O *bitstream* (ou conjunto de dígitos binários) é inscrito num suporte físico (CD-ROM ou disco rígido) através de uma sequência de zeros e uns, necessitando de um *hardware* de leitura (*drive*) para se transformar num objecto lógico (ficheiro) e de um *software* de descodificação para se transformar num objecto conceptual (fotografia ou texto). É a interacção deste objecto com o ser humano que o configura como um objecto experimentado, através da capacidade de interpretação e de entendimento cultural do objecto, o último nível da percepção de um objecto digital. Invertendo a cadeia, a mesma leitura é possível, em sentido inverso, quando abordamos a criação de um objecto digital por parte de um utilizador. Do ponto de vista do utilizador final, é sobre o objecto conceptual que residem as maiores preocupações de organização e preservação; uma vez não se alcançando este nível de identificação, não é possível a leitura do objecto.

Como se percebe, é neste conjunto de mediadores tecnológicos que reside o principal problema da preservação, dado que são muito vulneráveis à obsolescência e rapidamente actualizados do ponto de vista da sua construção.

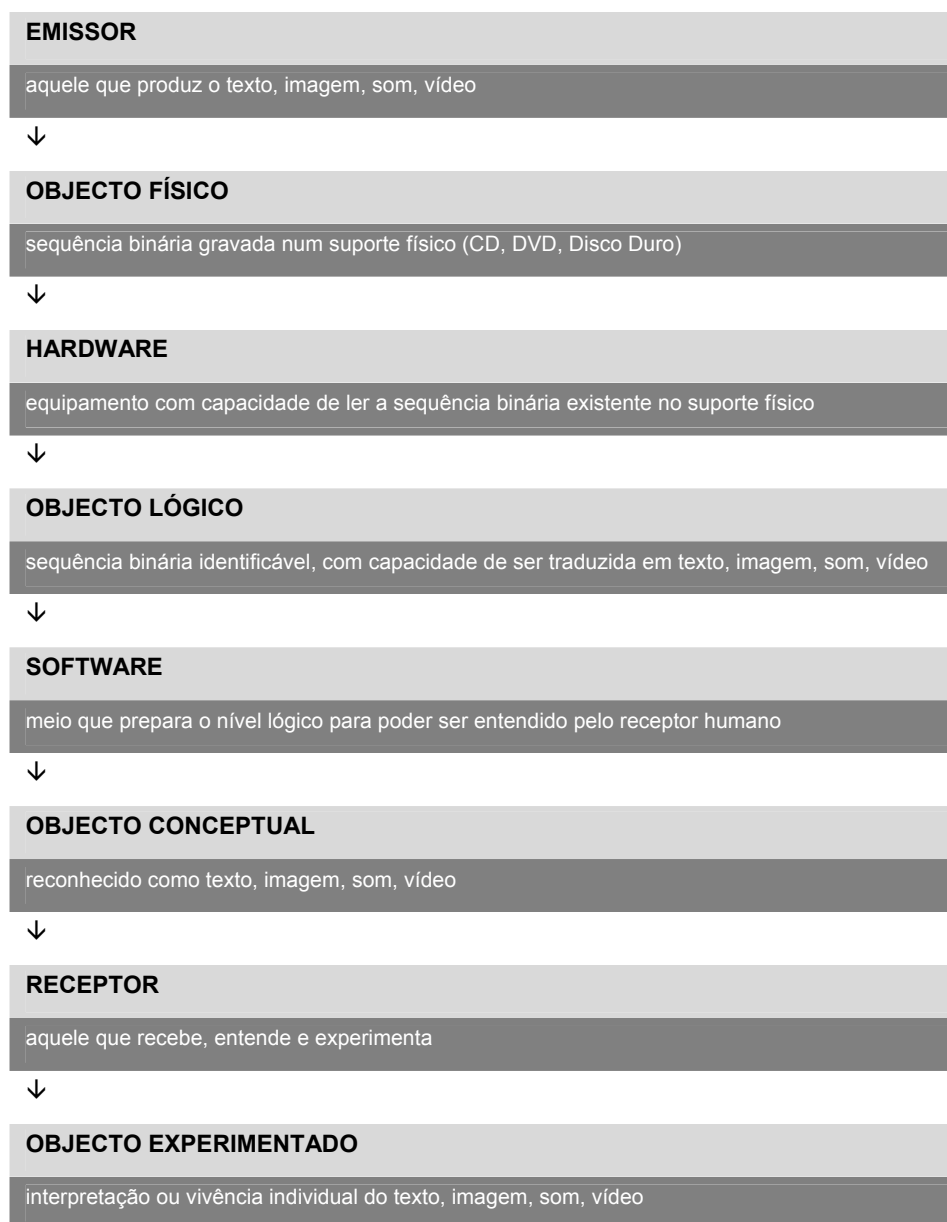
Durante milhares de anos, foi possível produzir informação escrita ou visual em suportes que, com maior ou menor degradação, chegaram aos nossos dias, sendo possível a sua leitura sem qualquer intermediação. Mas o avanço técnico introduziu a possibilidade de mediar a informação através de formatos digitais, sequências binárias que podem constituir texto, imagem, som ou realidades virtuais. Esta nova realidade, intermediada por um conjunto de suportes e programas

⁷⁹ Ferreira, Miguel. 2006. *Introdução à Preservação Digital – Conceitos, estratégias e actuais consensos*. Guimarães: Escola de Engenharia da Universidade do Minho.

⁸⁰ Compact Disc Read-Only Memory, ou Disco Compacto - Memória Somente de Leitura

⁸¹ Trata-se de chip reescrevível que, ao contrário de uma memória RAM convencional, preserva o seu conteúdo sem a necessidade de fonte de alimentação.

tecnológicos, está estruturada em diferentes níveis e exige um conjunto de meios (*software* e *hardware*) para poder passar do emissor ao receptor.



Esta sequência de meios e de níveis só cumpre totalmente a sua função se o objecto conceptual, reconhecido pelo ser humano, for em tudo idêntico ao objecto físico produzido pelo emissor. Nesse sentido, qualquer estratégia de organização e preservação terá que garantir integralmente todas as etapas necessárias que mantenham a fiabilidade do objecto entre o emissor e o receptor, não só através do espaço como essencialmente através do tempo.

Neste capítulo, descrevem-se os pontos fundamentais resultantes deste estudo e que contribuem para um modelo que possa ser adoptado na melhoria dos arquivos fotográficos, nomeadamente nas preocupações inerentes à fotografia contemporânea, memória, arquivos fotográficos e

estratégias de organização e preservação digital, assumindo desde já que, face à rápida alteração dos paradigmas, essas hipóteses sejam passíveis de reflexão e adequação permanente. Aliás, esta vigilância é, desde já, uma das principais estratégias no que diz respeito à adequação dos arquivos fotográficos à nova realidade tecnológica. Em resumo, o resultado do modelo que agora se formula resulta da reflexão sobre o estado da produção fotográfica contemporânea, do modo como essa prática introduz alterações na fisionomia dos arquivos fotográficos, e da capacidade de introdução da nova realidade tecnológica nos processos de organização, digitalização e preservação.

Na análise realizada, verificou-se que os arquivos existentes têm adoptado medidas mais ou menos distintas para alcançar objectivos idênticos pelo que qualquer proposta deve ser dada como referência passível de adaptação à realidade concreta do arquivo em que se pretenda intervir. Realidades e universos distintos pressupõem medidas diferentes. Contudo, parece evidente que existem etapas neste processo cuja sequência é fundamental para garantir a solidez e a flexibilidade necessárias à estruturação (ou reestruturação) de um arquivo fotográfico, sem as quais todas as acções, isoladamente, poderão não ter consequência futura.

As medidas formuladas assentam em normas e práticas já em curso, nacional e internacionalmente, e mesmo medidas que possam parecer inovadoras na organização dos arquivos começam a estar implícitas no funcionamento dos arquivos estudados. É o caso da existência de um curador (que este estudo pressupõe como inevitável na vida de um arquivo fotográfico) enquanto decisor fundamental face à realidade fotográfica, e a constituição de uma rede de arquivos que, reflectindo o estado actual da sociedade de informação, partilhe de meios e conhecimentos que potenciem as estratégias de difusão e preservação digital.

Algumas das mais importantes preocupações que hoje se colocam têm a ver com os direitos de autor e de propriedade, e a disponibilização das colecções ao público através dos novos meios. A possibilidade e facilidade de acesso através de uma rede parece ser um elemento que vem sendo considerado na organização e preservação da informação digital, não devendo o arquivo fechar e retirar do público objectos através da inacessibilidade dos seus suportes e formatos.

Ao contrário do que se possa pensar, a partilha de cópias digitais do arquivo por um território alargado é ideal para a preservação dos documentos aumentando a probabilidade de não se perder a existência do mesmo. Os arquivos devem requerer o direito de conduzirem mecanismos especiais de reprodução que visem os direitos autorais e de propriedade da informação digital das obras.

10.2 Condições base

10.2.1 Organização base do espólio fotográfico.

Torna-se fundamental a definição prévia de critérios muito claros para a organização estratégica do espólio, estabelecidos em função dos objectivos específicos do arquivo ou da instituição que o

detém. Essa definição deve formalizar-se num plano a longo prazo, com etapas intermédias de médio e curto prazo, calendarizadas realisticamente, e corroboradas pelo executivo camarário municipal. Deve ser claramente definida uma equipa técnica qualificada que garanta as melhores práticas de organização, digitalização e preservação do arquivo, nomeadamente com a incorporação de um curador ou equipa consultora independente, com distribuição clara de tarefas e responsabilidades. Devem ser dotados de meios técnicos necessários para a execução eficaz das tarefas. Convém ainda considerar-se a hipótese de não digitalizar a totalidade do acervo, caso se avalie que algum material não tem interesse para o grande público mas apenas para um número muito reduzido de investigadores. Contudo, é fundamental avaliar a importância documental e científica desses espécimes e garantir a sua melhor preservação física. Na definição das estratégias essenciais, devem ser colocadas ainda as seguintes questões:

Está o arquivo analógico estruturado segundo as melhores práticas de organização arquivista, de modo a que eventuais falhas não se repercutam no arquivo digital?

Tem o espólio suficiente interesse documental ou patrimonial que justifique torná-lo acessível através da digitalização?

As imagens digitais servirão apenas como referência das provas em papel, ou substituirão por completo as provas analógicas que ficarão acessíveis exclusivamente para investigação?

As imagens a digitalizar são procuradas pelo público ou vão ao encontro do que são as preferências gerais do público?

O processo de digitalização é uma peça fundamental na dinâmica do arquivo potenciando a sua preservação e a aquisição de público?

Poderá a digitalização criar relações de contexto e de apresentação entre as fotografias em espólio que potenciem enormemente a colecção?

Tem o arquivo ou instituição capacidade real de acompanhar permanentemente e com qualidade o processo de digitalização e consequente manutenção?

Tem a instituição capacidade de dar continuidade ao processo de digitalização, nomeadamente através de procedimentos de preservação digital?

Deve o processo de digitalização ser feito por uma entidade exterior ao arquivo ou ser feita por técnicos e equipamento do próprio arquivo?

Poderá a passagem do arquivo analógico para formato digital e a manutenção simultânea dos dois, tornar-se num problema impossível de gerir?

10.2.2 Relação ou dependência orgânica

Não deve ser entendido como entrave ao funcionamento do arquivo o seu relacionamento orgânico com outras instituições da mesma divisão de serviços camarários, sobretudo arquivos,

bibliotecas e museus, uma vez que a partilha de meios, recursos e dos próprios fundos documentais pode transformar-se numa mais-valia para o arquivo.

A administração autárquica deve garantir meios e recursos que permitam a autonomia e a definição de estratégias a longo prazo e que possam ser implementadas para além do ciclo de gestão eleitoral. Os recursos disponibilizados devem garantir a preservação permanente dos fundos analógicos e digitais e permitir a actualização do parque tecnológico. Além disso, o arquivo deve potenciar meios próprios de obter recursos, quer através da venda de cópias fotográficas quer de publicações.

10.2.3 Parcerias e protocolos

As Universidades ou Institutos Superior Técnicos são pólos de excelência na investigação de conceitos e tecnologias que podem e devem ser incorporados na organização dos arquivos fotográficos. O estabelecimento de parcerias e protocolos constitui uma mais-valia para ambas as instituições pela incorporação de conhecimentos no arquivo e pela possibilidade de contacto com universos reais por parte de investigadores e formandos.

As parcerias podem efectivar-se ao nível da organização, criação e gestão de bases de dados, criação de conteúdos electrónicos e multimédia, estudo da História da Fotografia e das técnicas ou, numa visão mais ampla, da história social, política e urbanística da cidade.

É ainda desejável que o arquivo fotográfico se relacione com instituições culturais e sociais da cidade que possam potenciar e enriquecer a utilização documental do espólio.

10.2.4 Arquivos em rede

A constituição de uma rede de arquivos fotográficos, que este estudo preconiza, reflecte as alterações verificadas na fotografia contemporânea, nomeadamente o aumento exponencial da sua produção, a relativização do valor atribuído às imagens, e a cada vez maior utilização da Internet na sua apresentação pública. É inegável a importância deste meio na divulgação de *sites* fotográficos de autor, e na divulgação de redes sociais de fotógrafos que, pese a discutível qualidade, constituem um fenómeno incontornável nos nossos dias. A existência e volatilidade do espaço virtual, a banalização do acto fotográfico e a alteração de paradigma quanto ao valor atribuído hoje à fotografia, fazem-nos pensar que, no futuro, deixem de existir colecções e fundos passíveis de serem adquiridos pelos arquivos, no moldes que actualmente se verificam. Nesse sentido, devem os arquivos fotográficos institucionais posicionarem-se no sentido de partilharem e preservarem alguma da produção fotográfica que se encontra disseminada pela Internet. Assim, mais do que guardiães de crescentes quantidades de imagens difíceis de gerir e preservar, os arquivos fotográficos devem instituir uma rede que promova a partilha de informação, de meios e recursos com vista à sua divulgação e preservação. Um modelo que vá ao encontro do potencial

de visibilidade, partilha e preservação gerado pela Internet, e que tão bem tem sido explorado por outras comunidades, nomeadamente científicas.

Caberá ao arquivo fotográfico central uma postura de acreditação da rede e dos seus membros, disponibilizando toda a informação necessária à melhoria de práticas de produção, guarda e apresentação de imagens em formato digital. A existência de pequenos arquivos fotográficos espalhados na rede permite, para além da redução da escala dos fundos e consequente facilidade de gestão e preservação, um melhor entendimento do *corpus* de trabalho dos seus autores ou detentores. Para além dos membros da rede poderem possuir o seu próprio endereço electrónico na rede, o arquivo fotográfico central será a plataforma de apresentação e ligação aos diferentes endereços. Ou seja, a página do arquivo central ser um meio de redireccionamento para os membros da rede, por autor ou por tema.

Preconiza-se que o arquivo central tenha à sua guarda, cópias de um pequeno número de fotografias de cada membro da rede, significativas do *corpus* de trabalho, escolhidas em parceria pelo seu autor e por um curador, que permita a organização de exposições, publicações, ou outras iniciativas de apresentação.

Como atrás foi referido, a existência de um conjunto de arquivos disseminados através de uma rede com estas características permite aumentar a eficiência das estratégias de preservação digital (reconversão de formatos, migração para novos suportes), uma vez que a escala do número de espécimes a cargo de cada arquivo é mais manuseável. A potencial existência de cópias das imagens em vários pontos da rede é também uma garantia de preservação.

10.2.5 Curador

Apesar de já implícita em diversas actividades realizadas no dia-a-dia dos arquivos, a figura do curador ou de uma equipa consultiva potencia a organização e preservação do arquivo fotográfico. Face aos desafios que cada vez mais se colocam com as alterações verificadas ao nível simbólico da fotografia e equacionadas ao longo deste estudo, e face às decisões a tomar nos procedimentos de organização, digitalização e preservação do arquivo, parece ser indicada a criação desta figura. Este cargo deve ser assumido por uma pessoa reconhecidamente qualificada.

10.2.6 Aquisição de colecções

O arquivo fotográfico deve definir as linhas de orientação para ampliar e enriquecer o seu espólio, através de um curador ou equipa consultiva, e deve avaliar o interesse em incorporar no seu espólio colecções disponíveis por doação, compra directa ou em leilão. Este enriquecimento pode dirigir-se a um tema específico (por exemplo que sirva a memória da cidade) ou poder alargar-se à aquisição de outros espécimes fotográficos de alto valor documental ou patrimonial e que possam atrair públicos especializados. Os critérios de aceitação ou recusa de espólios doados devem ser

muito exigentes, de modo a não transmitir a ideia de que o arquivo deixou de se interessar por fundos privados antigos. Convirá, no entanto, que a avaliação objectiva da capacidade de gestão do arquivo, de digitalização, de preservação, de meios e recursos seja levada em consideração na aquisição de novas colecções.

O arquivo deve ainda, sempre que possível, recorrer à encomenda directa de fotografias da cidade por fotógrafos reconhecidos através de financiamento próprio ou de mecenas. Destas encomendas será fundamental realizar exposições e publicações.

Os serviços camarários (ao nível das divisões de património, obras públicas e presidência) devem potenciar o registo cuidado da gestão diário das suas actividades por funcionários qualificados ou formados para o efeito. O arquivo deve ter capacidade e preocupação na formação destes funcionários e deve definir linhas de orientação claras com orientações técnicas para a realização e organização dos ficheiros.

10.2.7 Divulgação do espólio

Assumindo-se que a capacidade de transmissão das fotografias ao público, através de diferentes meios, é uma das principais vocações do arquivo e um dos meios de potenciar a organização e preservação do espólio, há que programar um conjunto de actividades regulares que visem este objectivo. As iniciativas devem passar pela organização de exposições temáticas a partir de imagens das diferentes colecções e pela publicação dos respectivos catálogos. Pode potenciar-se a dinamização de projectos criativos realizados a partir dos fundos fotográficos. Tirando partido dos espaços de exposição, deve também ser considerada a hipótese de apresentação de fotografias de criadores contemporâneos, exteriores ao arquivo, que mostrem trabalhos sobre a cidade.

Numa lógica de não concorrência com os *media* dominantes, mas sim de colaboração, o arquivo deve utilizar a Internet e os jornais para potenciar a sua visibilidade.

10.2.8 Relação com o público

A colecção de fotografias à guarda de um arquivo só se torna efectivamente útil a partir do momento em que pode ser acedido pelo público e proporcionar-lhe a memória de um objecto ou território. Nesse sentido, o arquivo deve garantir todos os meios de visibilidade da sua colecção, incluindo a rede electrónica. O visionamento público do espólio, quer através do acesso físico aos originais quer através de ficheiros informáticos, deve ter níveis adequados de segurança que evite a degradação dos espécimes.

O espaço destinado à consulta *in situ* do arquivo deve localizar-se de modo a permitir tranquilidade de acesso, mas de controlo efectivo, nomeadamente quando se verifica a consulta de provas analógicas. Uma certa proximidade entre o público e os bastidores do arquivo pode potenciar a visibilidade do trabalho diariamente desenvolvido.

10.2.9 Formação / serviço educativo

O arquivo deve promover debates e formações direccionadas para diferentes públicos, com o intuito de promover a discussão de algumas das questões levantadas neste estudo, tais como a criação fotográfica contemporânea, modelos de organização de arquivos e de preservação digital. No sentido de poder haver troca de informação, estas acções podem ser realizadas entre instituições, em regime de seminário. Junto do público escolar devem ser desenvolvidas acções dirigidas para os cuidados na manipulação e preservação digital e protecção dos direitos de autor.

10.3 Condições técnicas na formação de arquivos fotográficos digitais⁸²

10.3.1 A norma OAIS

Desde o aparecimento das primeiras preocupações relativas à preservação digital que se criou um modelo conceptual que sistematiza aquelas que devem ser as principais linhas de acção. O modelo, conhecido por OAIS (Open Archival Information System) foi aprovado como norma internacional ISO Standard (14721:2003).

A OAIS define uma estrutura de pessoas e métodos responsáveis em preservar informação em arquivo para um determinado público-alvo e presume que as principais estratégias de preservação sejam de acesso e de discussão pública através de fóruns, e não de circulação restrita. A principal preocupação é a preservação a longo termo, o que significa o tempo suficiente para que se faça sentir o impacto das alterações tecnológicas na produção e reprodução de objectos digitais.

Entre outras estratégias, define a migração dos objectos digitais para novos formatos e suportes; modelos de dados que representem a informação a eles inerentes; o papel do software na preservação; a troca de informação digital entre arquivos. Define um conjunto de características mínimas para que um arquivo possa ser classificado pela norma OAIS.

10.3.2 Critérios de digitalização

Os processos de organização e preservação devem ser indiferentes do tipo de público a que se destinam. Na realidade nenhuma fotografia deve ser organizada ou preservada em função de se tratar de uma imagem de interesse mais corrente ou de interesse mais técnico ou científico. Contudo, os arquivos possuem níveis de público diferente, capacidades e recursos diferentes.

⁸² Parte da informação disponibilizada resulta de documentos publicados pela NARA – National Archives and Records Administration; CDP – Colorado Digitization Project; CSL – California State Library e pela empresa portuguesa Microfil – Tecnologias de Informação S.A.

Compete ao Arquivo Fotográfico avaliar, em cada momento, as colecções a digitalizar, ponderando em função dos de todos os parâmetros equacionados anteriormente (ponto 10.2.1).

10.3.3 Práticas de digitalização

No processo de digitalização deve criar-se um conjunto de ficheiros, a partir de cada espécime original, nomeadamente Ficheiro Matriz, Ficheiro de Consulta e Ficheiro de Busca (Thumbnail). Cada ficheiro possui características próprias que lhe confere utilidades muito específicas.

10.3.4 Tipos de ficheiros

Designação	Ficheiro Matriz
Origem	Espécime original (prova em papel, negativo, chapa de vidro, etc. ...)
Nível de edição	Não editada.
Compressão	Não comprimido.
Qualidade	Ficheiro de muito alta qualidade.
Dimensão	Ficheiro de grande dimensão. Mínimo de 25 centímetros no lado maior
Objectivo	Serve como cópia digital de longo prazo da qual se podem realizar quaisquer outros ficheiros. Ficheiro base para impressões e reproduções da mais alta qualidade.
Metadados	Toda a informação descritiva relativa ao original e dados técnicos previamente definidos.
Disponibilidade pública	Baixa ou nula. Este ficheiro deve ser guardado num banco de imagens devidamente organizado e preservado.
Bit-depth	16 Bits por canal
Cor	RGB
Resolução de captura	Resolução da digitalização mínima de 3000 pixéis no lado maior
Resolução final	300 Dpi's
Formato	TIFF
Observações	Representa o mais fielmente possível o documento original tal como ele se encontra em arquivo. Pode ser usado como sucedâneo do original.
Designação	Ficheiro Intermédio
Origem	Editado a partir do ficheiro matriz.
Nível de	Editado de acordo com critérios estabelecidos por curadoria ou equipa

edição	consultiva.
Compressão	Não comprimido.
Qualidade	Ficheiro de muito alta qualidade.
Dimensão	Ficheiro de grande dimensão. Mínimo de 25 centímetros no lado maior
Objectivo	Ficheiro base para impressões e reproduções da mais alta qualidade. Serve como fonte de longo prazo para edição de outros ficheiros.
Metadados	Toda a informação descritiva relativa ao original e dados técnicos previamente definidos. Deve descrever o tipo e grau de edição a que foi sujeito relativamente ao original analógico.
Disponibilidade pública	Disponível sempre que se necessite de uma cópia digital de alta qualidade previamente editada.
Bit-depth	16 Bits por canal
Cor	RGB
Resolução	300 Dpi's
Formato	Formato TIFF
Observações	<p>O nível de edição aplicado deve ser decidido em função dos objectivos e perfil das provas ou do arquivo, decidido por um curador ou equipa consultiva com conhecimentos profundos do material que está a ser digitalizado.</p> <p>Nalguns casos pode pressupor-se maior ou menor edição dos ficheiros enquanto que noutros pode desejar-se uma relação mais fiel com o estado de conservação do original. É fundamental analisar as características originais da prova, nomeadamente as intenções originais do autor, e avaliar o interesse documental em a mostrar publicamente tal como se encontra em arquivo. Pode ainda considerar-se interessante a apresentação pública simultânea de uma cópia fiel do original e de uma cópia restaurada.</p>

Designação	Ficheiro de consulta ou de transmissão electrónica
Origem	Editado a partir do ficheiro intermédio
Nível de edição	Mantém exactamente o mesmo nível de edição do ficheiro intermédio
Compressão	Com alguma compressão para rapidez de acesso e transferência
Qualidade	Qualidade aceitável ou suficiente para a maioria das procuras realizadas
Dimensão	Ficheiro de dimensão média baixa. Cerca de 600 pixéis no lado maior
Objectivo	Usado para transferência rápida pela Internet.
Metadados	Toda a informação descritiva relativa ao original e dados técnicos previamente definidos. Deve descrever o tipo e grau de edição a que foi sujeito relativamente ao original analógico.
Disponibilidade	Adaptável para uma transferência rápida, sem requerer uma ligação rápida

pública

Bit-depth	8 Bits por canal
Cor	RGB
Resolução	72 Dpi's
Formato	Formato JPEG à qualidade 12
Observações	Normalmente o ficheiro é totalmente visível na área do monitor

Designação	Ficheiro de imagem de busca (Thumbnail)
Origem	Editado a partir do ficheiro de consulta
Nível de edição	O mesmo nível de edição do ficheiro intermédio e de consulta
Compressão	Bastante comprimido para rapidez de visualização
Qualidade	Qualidade suficiente para a maioria das buscas realizadas em ambiente electrónico
Dimensão	Imagem muito pequena usualmente anexa à busca ou ao ficheiro de dados.
Objectivo	Desenhada para aparecer rapidamente no monitor.
Metadados	Sem metadados
Disponibilidade pública	Adaptável para uma transferência muito rápida
Bit-depth	8 Bits por canal
Cor	RGB
Resolução	72 Dpi's
Formato	GIF ou JPEG à qualidade 8
Observações	Suficiente para antever a imagem de consulta e permitir ao utilizador a sua selecção.

10.3.5 Formato RAW

O formato RAW reúne a informação directamente captada pelo sensor da câmara fotográfica sem qualquer processamento ou minimamente processada. Uma vez que são análogos aos filmes negativos conhecidos dos fotógrafos, os ficheiros RAW são muitas vezes conhecidos por negativos digitais. Uma das suas vantagens é a flexibilidade e a capacidade de controlo de edição, muito maior do que nos formatos TIFF e JPG, com a possibilidade de ajustar *a posteriori* parâmetros como o balanço de brancos, tonalidade, ruído de imagem, exposição e nitidez, de modo a se alcançar o melhor resultado desejado. Uma desvantagem é que, ao contrário do TIFF e JPG, trata-se de um ficheiro incapaz de ser utilizado de imediato uma vez que precisa de ser decodificado e processado por um *software* específico disponibilizado pelo fabricante do equipamento fotográfico.

Ainda não existem no mercado *scanners* de mesa que gravem os ficheiros em formato RAW, mas é uma hipótese que talvez venha a acontecer num futuro próximo.

10.3.6 Formato DNG

Designado a partir da expressão Digital Negative (Negativo Digital), o DNG é um sucedâneo do formato TIFF 6.0, com maior capacidade de incorporação de metadados. Esta informação adicional é usada para interpretar os dados provenientes da câmara fotográfica ou do digitalizador e produzir uma maior flexibilidade de utilização. Propriedade comercial da Adobe, o formato DNG é anunciado como reunindo todos os benefícios dos diferentes formatos RAW, nomeadamente acrescida flexibilidade de edição e de controlo. Possui algumas características inexistentes nos formatos RAW disponibilizados pelos fabricantes de equipamento.

10.3.7 Formato TIFF

TIFF é um formato padrão utilizado nos ficheiros fotográficos, dada a sua elevada definição de cores. É muito usado em aplicações profissionais de edição tais como Photoshop, DTP e *scanners*. É também o formato preferencial na migração de ficheiros entre sistemas operativos como *Mac*, *Linux* e *Windows*.

10.3.8 Formato JPEG

JPEG é um formato vulgarmente usado quando se pretende alguma compressão nas imagens fotográficas. Este formato permite ajustes no factor de compressão o que permite condicionar o tamanho final do ficheiro consoante a sua utilização. Esta compressão tem consequências ao nível da qualidade da imagem. O JPEG é o formato mais comum usado pelas máquinas fotográficas amadoras. É também um dos formatos mais comuns na divulgação de imagens pela Internet.

10.3.9 Ficheiro CSV

Ficheiro destinado à migração de metadados entre plataformas de gestão de conteúdos, com informação potencialmente necessária para a preservação e acessibilidade a longo prazo. É desenvolvido em folha de cálculo no decurso da digitalização e formatado à medida das necessidades documentais do trabalho ou da instituição.

(Este ficheiro pode ser dispensável no caso da utilização de formatos que incorporem e permitam a transferência de elevados níveis de informação).

10.3.10 Metadados

Consiste na informação associada aos ficheiros digitais que permite a sua melhor compreensão no contexto da produção, que possa assegurar a sua capacidade documental e que facilite a gestão continuada dos mesmos. Os metadados podem ainda conter informação de encapsulamento, ou seja, informação que permita no futuro o desenvolvimento de conversores ou emuladores. O objectivo é reunir juntamente com o objecto digital informação detalhada sobre a sua proveniência, autenticidade, actividades de preservação, ambiente tecnológico e condicionantes legais. Deve ainda descrever que tipo de plataforma e de *software* foi utilizado na criação do objecto, bem como necessário à sua edição ou reprodução.

São exemplos de informação associada aos metadados: autor; direitos de autor; modelo do dispositivo de captura; nome do fabricante; data e hora da captura; local da captura; informação descritiva do objecto fotografado; nome do operador do equipamento de digitalização; data de digitalização; plataforma tecnológica; sistema operativo; versão do sistema operativo; versão do *software* do dispositivo de captura; configurações do dispositivo de captura; nível de compressão; esquema de cor; resolução; informação sobre objecto fonte; quotas de arquivo; informações sobre a entidade depositante; informações sobre a entidade gestora do arquivo digital; data e hora das revisões (edições); data de depósito; formato de entrada; etc.

10.3.11 Digitalizador ou *scanner*

Trata-se de um digitalizador de mesa plano equipado com acessório para suportes transparentes ou, em alternativa, um digitalizador específico para transparências. Apesar de os equipamentos dedicados serem por norma de maior qualidade, o critério de escolha deve passar pela avaliação da predominância do espólio em arquivo. De salientar que alguns digitalizadores não são recomendados para provas em avançado estado de degradação devido às exigências físicas de funcionamento.

As câmaras fotográficas digitais podem hoje ser uma solução interessante para a digitalização de imagens de grandes dimensões que excedam a capacidade de área do digitalizador. Contudo, é necessário complementar o equipamento com um bom sistema de iluminação técnica. A câmara fotográfica pode ainda ser indicada na digitalização de provas fotográficas em avançado estado de degradação ou em que exista um risco considerável de danificação do original.

Uma das vantagens da utilização das máquinas fotográficas é a crescente qualidade e tamanho das lentes e dos sensores digitais e a possibilidade de gravação de ficheiros RAW. Em ambos os casos, os equipamentos devem ser utilizados por um operador qualificado.

10.3.12 Software

Trata-se de software para manipulação do digitalizador e edição do ficheiro. Alguns programas, como o PhotoshopTM, têm a faculdade de realizar simultaneamente as duas tarefas servindo os dois processos. Independentemente da opção, o programa escolhido deve permitir o controlo manual dos parâmetros de edição, tratamento e gravação, de preferência em formato TIFF ou RAW. Deve ter a maleabilidade e capacidade de responder aos critérios previamente definidos e aos requisitos a que se destinam as cópias digitais. É fundamental que o programa escolhido possa correr no equipamento informático disponível com suficiente dinâmica de produção.

10.3.13 Mesa de Luz

Calibrada a 5000 K para correcta visualização de transparências, caso a quantidade de espécimes assim justifique.

10.3.14 Monitor

Deve ser de alta qualidade, devidamente calibrado com espectrofotómetro e em conformidade com as normas definidas a nível nacional e internacional (2.2 Gamma e 5000 K).

10.3.15 Condições de espaço

Do ponto de vista técnico, a digitalização deve realizar-se com luz ambiente de baixa intensidade e devem ser minimizados os reflexos das paredes, mobiliário e equipamento. Os equipamentos e monitores devem ser distribuídos de acordo com as melhores práticas nacionais e internacionais. Deve garantir-se a temperatura e humidade baixa do ambiente de trabalho, com ausência de correntes de ar, e restrição do seu acesso.

10.4 Estratégias de conservação digital em contexto tecnológico

10.4.1 A Emulação

A emulação pretende que um determinado ficheiro seja visualizado nas mesmas condições em que foi criado, através da simulação quer do mesmo *software* e sistema operativo quer do *hardware*. Sendo um programa informático, o emulador está, ele próprio, sujeito à obsolescência, não sendo por si uma solução a muito longo prazo.

10.4.2 O Refrescamento

Trata-se da gravação de cópias de objectos digitais de um suporte para outro tecnologicamente mais moderno, nomeadamente de Disquete para CD, DVD ou HD. Com o refrescamento podem simultaneamente aplicar-se outras estratégias de preservação.

10.4.3 A Migração digital

Consiste na cópia dos ficheiros para uma versão mais actualizada do seu formato. A eventual alteração do ficheiro com a incorporação de características inerentes à nova tecnologia torna esta estratégia pouco recomendada para objectos em que seja absolutamente fundamental preservar a estrutura binária original. Contudo, se esta alteração não interferir com o objecto conceptual (a fotografia, tal como a visionamos) pode e deve ser uma medida adoptada.

Esta estratégia é fundamental em situações em que se preveja a descontinuidade de determinados formatos, como é o caso das sucessivas actualizações dos formatos RAW implementadas pelas marcas de máquinas fotográficas.

Trata-se de uma das medidas mais implementada, particularmente em arquivos muito utilizados.

10.4.4 A Migração analógica

Consiste em transferir para papel, película diapositiva ou qualquer outro suporte analógico de longa duração a informação existente no ficheiro. A existência no mercado de impressoras laser de alta definição para película diapositiva permite considerar este método como uma boa possibilidade de migração desde que se garanta a posterior preservação do suporte analógico. Outra possibilidade é a impressão em papel de alta qualidade com pigmentos de grande durabilidade.

10.4.5 A Normalização

Trata-se de um procedimento de migração de ficheiros para formatos standard, como é caso dos formatos TIFF ou JPG. Este método reduz a variedade de formatos existentes em arquivo e facilita as futuras estratégias de preservação, nomeadamente através de novos exercícios de migração.

Devem utilizar-se formatos standard baseados em normas internacionais que preservem a maior qualidade possível relativamente ao ficheiro original, e que sejam de uso regular pela comunidade especializada.

11. Conclusão

O processo fotográfico foi visto durante mais de cento e cinquenta anos como um instrumento cartesiano capaz de registar a realidade com rigor cirúrgico, com uma capacidade inquestionável de parar o tempo, de fixar a imagem ao referente, ultrapassando toda e qualquer capacidade humana de observar, como se, no seu processo, a fotografia resultasse de um procedimento meramente algorítmico e prescindisse da intervenção humana⁸³. Passados quase dois séculos, continuamos a questionar de que modo este objecto nos fascina, em particular pela sua transformação técnica, que lhe acrescentou profundos motivos de reflexão.

Até ao aparecimento da tecnologia digital associada à fotografia, aceitava-se como tecnicamente difícil a transformação do conteúdo da imagem, quer no negativo quer na ampliação em papel, pelo que se aceitava, regra geral, que a fotografia não continha qualquer manipulação e aquilo que nos mostrava correspondia à representação da realidade. Actualmente, com a fotografia digital, essa relação perdeu-se quase por completo e começámos a aceitar que a natureza da fotografia é a sua mutabilidade e a possibilidade de se alterar a informação numérica ou matemática, pixel a pixel, a cada momento. A emulsão de uma imagem num suporte homogéneo e aparentemente infinito deu lugar ao registo electrónico numa rede celular com um número determinado de pontos e, portanto, aceite como finito⁸⁴, a transformação do negativo fotográfico (visível) num objecto lógico apenas discernível por instrumentos próprios.

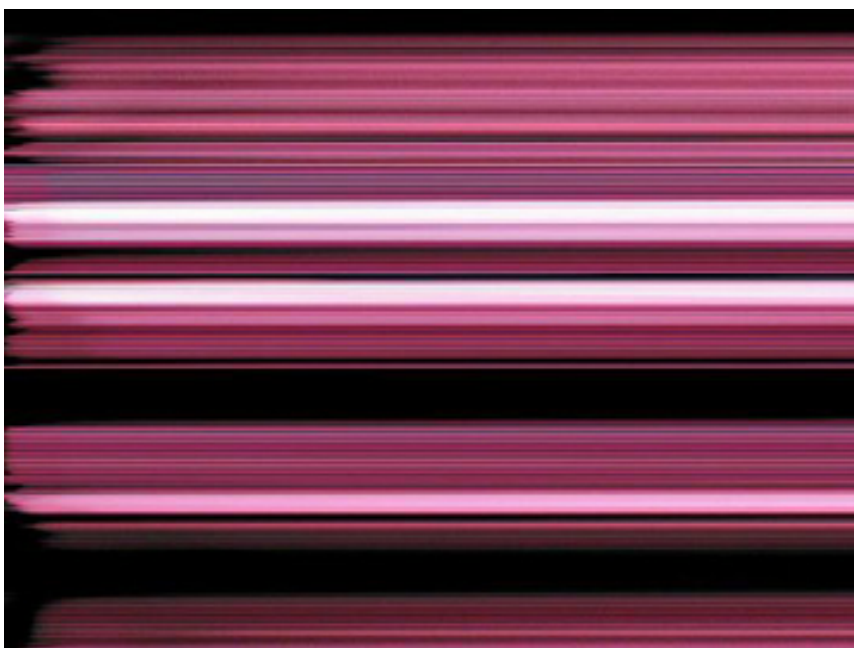


fig. 14

Esta substituição do grão de prata pelo pixel não equivale a uma mera transformação do suporte, mas condiciona toda a reflexão sobre a verdadeira essência da fotografia. A possibilidade de

⁸³ Mitchell, William J. 1998. *The reconfigured eye: visual truth in the pos-photographic era*. The Mit Press. p. 26

⁸⁴ Zelich, Cristina. 2005. *Conversations with contemporary photographers*. New York. Umbrage Editions. p. 13-41

manipulação da imagem é tão extensa e acessível que a sua prática é demasiado corrente, a ponto de se ter banalizado. E as manipulações podem ser de tal modo perfeitas e imperceptíveis que esse facto cria uma desconfiança latente e um grau de dúvida que se instalou definitivamente na nossa crença e na forma como visualizamos as imagens - e aqui interessa referir que esta desconfiança começou a estender-se a todo e qualquer tipo de imagens que nos chega, independentemente da sua proveniência, datação e suporte. Deixámos de acreditar (se é que algum dia acreditámos) nas fotografias como suportes fidedignos de representação da realidade. Mesmo que feitas com intenções documentais, as fotografias são cada vez mais (mesmo que inconscientemente) entendidas como representações incertas. As regras do exercício fotográfico foram profundamente alteradas, pois acrescentámos ainda maior artifício à nossa capacidade de mapear o mundo, podendo escolher "fragmentos de imagens de diferentes proveniências que podem ser facilmente e rapidamente combinadas, e na qual intenções arbitrárias no processo de construção da imagem são fáceis de introduzir e difíceis de detectar"⁸⁵. O que esta pós-fotografia tem de perturbante é que é capaz de construir abstracções pessoais que, na sua essência física (leia-se *bitstream*) é em tudo idêntica a qualquer outra imagem registada de forma factual a partir de objectos reais. As velhas semiologias parecem já não servir para entender esta nova realidade pois as imagens artificiais ou imagens sintéticas não dependem necessariamente de uma imagem mental prévia como o desenho ou a pintura, nem de um referente material como na fotografia tradicional. O realismo de um objecto não está tanto na fonte produtora do objecto, mas mais no efeito perceptivo produzido. Mundo material e mundo virtual são, nesta perspectiva, diferentes estados produtores de equivalentes sensações de realidade. Fonte matéria ou fonte energética, átomos ou bits⁸⁶.

Ironicamente, esta capacidade de manipulação que aproximou definitivamente a fotografia do plano conceptual resulta da possibilidade tecnológica de manipulação de pontos definidos por muito restritas coordenadas cartesianas, no plano do sensor ou no mapa de bits do ficheiro, através de softwares com intransigentes rotinas algorítmicas. Um mundo de rigor matemático.

O que as máquinas fotográficas digitais ou os computadores tão habilmente conseguem "não é criar imagens realistas mas antes criar imagens fotorrealistas"⁸⁷. Como explica Lev Manovich, "as imagens sintéticas geradas por um computador não são representações inferiores da nossa realidade, mas representações realistas de uma outra realidade". O modo como agora entendemos o nível de manipulação tecnológica permite-nos perguntar se a única relação que a fotografia digital parece estabelecer é, não com a realidade, mas consigo própria, numa espécie de endoscopia conceptual.

⁸⁵ Mitchell, William J. 1998. *The reconfigured eye: visual truth in the pos-photographic era*. The Mit Press. p. 18-30

⁸⁶ (Prof. Fidalgo UBI)

⁸⁷ Wells, Liz (editor). 2003. *The photography reader*. London. Routledge. p. 240-249

Rodeados deste género de imagens por todo o lado, das revistas à Internet, passando pela televisão, este tipo de fotografia constitui-se como a “metafísica desta cultura visual contemporânea”⁸⁸, na apreciação do crítico Josep Casademont. Deixou de nos convencer totalmente o universo que durante anos fomos construindo a partir de autores como Susan Sontag, John Berger ou Roland Barthes, em que apesar de interpretativa a fotografia era tida como algo realmente capaz de usurpar a realidade. A ideia de que a fotografia nos permitia uma relação de “vivência e de participação”⁸⁹ foi desconstruída. “A relação com o referente tornou-se um fracasso”⁹⁰.

A fotografia está cada vez mais próxima da intenção inerente às belas-artes criativas, com a possibilidade de controlo conceptual entre as partes e o todo, aumentando exponencialmente a capacidade de manipulação da imagem final, crescendo também a potencialidade de criar



fig. 15

narrativas próprias (mais ou menos verídicas). Estaremos a devolver à fotografia a aura perdida (ou introduzindo a aura inexistente) de que Walter Benjamim falava relativamente aos objectos de reprodução mecânica⁹¹? Ou terá o crescente acesso à fotografia digital criado um perturbante paradoxo entre o banal e a obra de arte que, antecipadamente, limitou essa possibilidade?

Este paradoxo torna o mundo indiferente ao excesso de imagens, tendo-se perdido em boa parte a prática pessoal de recolha e preservação de colecções e fundos fotográficos tal como os conhecíamos no passado. Algumas das colecções fotográficas que hoje conhecemos são patrimónios e mais-valias de galerias ou museus sem qualquer possibilidade arquivística

⁸⁸ Zelich, Cristina. 2005. *Conversations with contemporary photographers*. New York. Umbrage Editions. p. 13-41

⁸⁹ Sontag, Susan. 1977. *On Photography*. London. Penguin. p. 10

⁹⁰ Mitchell, William J. 1998. *The reconfigured eye: visual truth in the pos-photographic era*. The Mit Press. p. 18-30

⁹¹ Benjamin, Walter. 1992. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa. Relógio d'Água Editores. p. 71-113

convencional. E outras são, desde logo, apresentadas publicamente pelos seus autores através de redes sociais existentes na Internet com milhares de visitantes.

O que se foi entendendo ao longo deste estudo é que não é apenas ao nível dos elementos tecnológicos que os paradigmas se alteraram e se reequacionam. Também por causa das evoluções técnicas, mas seguramente motivados por alterações da sociedade de comunicação em que vivemos, interessa equacionar para o futuro tanto a condição tecnológica como também a condição semântica, simbólica, das fotografias. Então, em que sentido devemos ou podemos preservar alguma ou a totalidade da descrição simbólica desse objecto, que nos permita entender no futuro o real significado das partes que constituem a imagem e da interpretação de todo o seu conjunto enquanto elementos no cerne da interacção comunicativa?

As novas formas de guardar fotografias através do arquivo digital devem conter esta informação intermediadora porque, ao contrário do suporte (arquivo) analógico, o suporte (arquivo) digital é capaz não só de a guardar como de organizar, identificar e procurar. A estruturação e monitorização eficaz dos metadados, pode permitir, num grande arquivo digital, a criação de padrões que se sobreponham à própria imagem enquanto módulo unitário. Tal como Francis Galton no século XIX tentou criar uma face padrão abstracta para identificar criminosos, também o tratamento cruzado de grandes bases de dados e bancos de imagens pode criar padrões que se tornam tão valiosos como as próprias imagens. Tal como já se referiu neste estudo, o poder será detido não tanto por quem possua a imagem, mas por quem detenha todo um conjunto de informação a ela associada. É o exemplo dos grandes fornecedores de imagens e de motores de busca como a Corbis e a Google que, paralelamente ao fornecimento de conteúdos, monitorizam e acumulam informação sobre as necessidades e tendências dos utilizadores à escala mundial. No fundo, é uma espécie de meta-arquivo construído a partir do próprio banco de imagens.

A colocação do arquivo fotográfico numa rede electrónica de acesso público permite a monitorização dos motores de busca e das palavras-chave e potencia a possibilidade de monitorizar o tipo de imagens procuradas, o tipo de público, de interesses, etc., que definam a base a partir da qual se podem tomar decisões sobre as medidas de orientação e organização do arquivo. Uma espécie de curadoria virtual que deriva directamente do arquivo e da informação proveniente da interacção do público com o arquivo.

Perante os factos, torna-se necessário equacionar o arquivo tal como o conhecemos, dando-lhe uma nova forma, questionando-o. O conhecimento das cidades, em particular, que o arquivo nos pode legar no futuro é tão mais fiável quanto maior for o nível de informação associado às imagens existentes em arquivo, seja sobre as próprias imagens ou sobre os padrões de utilização que tiveram.

Enquanto que uma fotografia em papel era vista como um apelo a vários sentidos, uma imagem digital é inexoravelmente vista como um meio intermédio de ligação entre o emissor e o receptor.

Uma das formas através da qual a informação da imagem continua a persistir é na sua capacidade constante de se reproduzir e transmitir facilmente através das redes de comunicação.⁹²

O potencial de exibição da Internet, mesmo para apresentação de álbuns familiares, exponenciando o carácter exibicionista da fotografia, é outro dos aspectos que veio transformar a visão que tínhamos do arquivo. As fotografias privadas familiares estão a tornar-se naquilo que enfaticamente não foram durante um longo período: utilidades.

Vivemos numa época em que apenas a reprodutibilidade digital parecer interessar e cativar em que o valor da imagem parece residir na sua possibilidade de se reproduzir e manipular. Com as novas tecnologias parece estar a desaparecer o cuidado com que a História era lida como uma sequência mais ou menos linear.

A necessidade de inter-relação entre arquivo fotográfico e criadores e mesmo entre os próprios arquivos parece ser o melhor contributo para o paradigma da pós-fotografia e do pós-arquivo.

Este aspecto colaborativo deve ir para além da relação entre arquivos necessitando de abranger instituições com diferentes formações e conhecimentos que abarquem a complexidade e exigência das novas tecnologias e que podem desempenhar papéis activos de formação ou de consultoria.

Uma das mais fascinantes experiências de curadoria pode ser aquela desenvolvida pelo público na sua interacção com a fotografia, quer no espaço do arquivo quer através da rede de Internet⁹³.

Neste modelo, o público cria um *feedback* e molda a exposição ou as estratégias de apresentação do espólio. Esta “curadoria pública atenua as fronteiras, as linhas delimitadoras, entre o público e o curador institucional criando modelos que melhor reflectam as exigências os gostos e as procuras de uma audiência”⁹⁴.

A evolução técnica para a fotografia digital teve a pretensão implícita de poder ser produzida, manipulada e distribuída rapidamente por qualquer pessoa, em qualquer lugar, a qualquer hora, dependendo apenas de uma plataforma e de uma ligação à rede electrónica. Parece ser também este o futuro do arquivo fotográfico, a sua possibilidade em ser visto, adquirido e utilizado rapidamente em qualquer lugar, a qualquer hora.

As inúmeras cópias fotográficas digitais em circulação, inevitáveis em arquivos em rede, possibilitam de facto uma maior possibilidade de preservação. No entanto, também é maior a possibilidade de aferir eventuais degradações feitas pela migração ou por manipulação deliberada⁹⁵. A possibilidade de acesso é efectivamente um dos pontos-chave de todo o processo de preservação digital.

Enquanto rede de ligação entre computadores para consulta e troca de informação, a internet permite uma liberdade nunca antes vista⁹⁶. O indivíduo tornou-se capaz de interagir com um público alargado e assim emergiu um novo espaço de relacionamento capaz de moldar as

⁹² Schröter, Jens. *Archive - Post/photographic*

http://www.medienkunstnetz.de/themes/photo_byte/archive_post_photographic em 4 de Janeiro de 2008

⁹³ Christiane, Paul. 2007. *Challenges for a Ubiquitous Museum: Presenting and Preserving New Media*. Whitney Museum of American Art. first published in re:place

⁹⁴ ibidem

⁹⁵ Rinehar, Richard. *The Straw that Broke the Museum's Back? Collecting and Preserving Digital Media Art Works for the Next Century*.

⁹⁶ Zúñiga, Ricardo Miranda. *The Work of Artists in a Databased Society: net.art as on-line activism*.

vivências futuras. A possibilidade de digitalização de todo o tipo de documentos aliada à capacidade de indexação do computador e à eficiência de poder trabalhar em rede, veio estabelecer as bases de dados como a mais avançada utilidade para os arquivos.

A continuidade e a preservação dos arquivos fotográficos parece residir, assim, na possibilidade de se organizarem em rede com uma vigilância permanente repartida e com estratégias regulares de migração e refrescamento realizados a escalas mais acessíveis, sendo necessário um modelo que seja tão rigoroso e sólido quanto flexível e adaptável, como é a criação artística contemporânea.

12. Bibliografia e Cibergrafia

- Adams, Robert. 1994. *Why people photograph*. New York. Aperture Foundation Inc.
- Almeida, Bernardo Pinto de. 1995. *Imagem da Fotografia*. Lisboa. Assírio & Alvim
- Barthes, Roland. 2006 (13ª edição). *A câmara clara*. Lisboa. Edições
- Baudrillard, Jean. 1991. *Simulacros e simulação*. Lisboa. Relógio D'Água
- Belo, Duarte. 2008. *Portugal: Olhares sobre o património*. Lisboa. Temas e Debates
- Belo, Duarte e Júdice, Nuno. 2005. *Geografia do caos*. Lisboa. Assírio & Alvim
- Benjamin, Walter. 1992. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política – Pequena História da Fotografia*. Lisboa: Relógio D'Água. p.119
- Castello-Lopes, Gérard. 2004. *Reflexões sobre fotografia – Eu, a fotografia, os outros*. Lisboa. Assírio & Alvim
- Carvalho, J. Eduardo. 2002. *Metodologia do Trabalho Científico: “saber-fazer” da investigação para dissertações e tese*. Lisboa: Escolar Editora
- Christiane, Paul. 2007. *Challenges for a Ubiquitous Museum: Presenting and Preserving New Media*. Whitney Museum of American Art. first published in re:place
- Dean, Tacita e Millar, Jeremy. 2005. *Place*. Londres: Thames & Hudson
- Demos, TJ. 2006. *New perspectives in photography*. New York. Phaidon Press Inc.
- Dunbar, Robin. 2006. *A história do homem: Uma nova história da evolução do homem*. Lisboa. Quetzal Editores
- Dyer, Geoff. 2005. *The ongoing moment*. London, Abacus
- Fernandes, António José. 1995. *Métodos e Regras para Elaboração de Trabalhos Académicos e Científicos*. Porto: Porto Editora
- Ferreira, Miguel. 2006. *Introdução à Preservação Digital – Conceitos, estratégias e actuais consensos*. Guimarães: Escola de Engenharia da Universidade do Minho
- Figueira, Jorge. 2003. *O edifício onde está*. Museu Marítimo de Ílhavo, Coleção de Postais. CML
- Flores, Laura González. 2005. *Fotografia y pintura: dos médios diferentes?*. Barcelona. Gustavo Gili
- Flusser, Vilém. 1998. *Ensaio sobre fotografia: Para uma filosofia da técnica*. Lisboa, Relógio D'Água Editores
- Fontcuberta, Joan. 2004. *Estética Fotográfica*. Barcelona. Gustavo Gili
- Frade, Pedro Miguel. 1992. *Figuras de espanto – A fotografia antes da sua cultura*. Porto. Edições Asa
- Frosh, Paul. 2003. *The image factory – Consumer culture, photography and the visual content industry*. Oxford. Berg

- Green, David (Ed.). 2007. *Qué ha sido de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gilli
- Grundberg, Andy. 1999. *Crisis of the real - Writings on Photography since 1974*. New York. Aperture Foundation Inc.
- Jussim, Estelle. 1989. *The Eternal Moment - Essays on the Photographic Image*. New York. Aperture Foundation Inc.
- Krauss, Rosalind. 2002. *O fotográfico*. Barcelona. Gustavo Gilli
- Lister, Martin (Ed.). 1995. *The Photographic Image in the Digital Culture*. London, Routledge
- Lombardi, Kátia Hallak. 2007. *Documentário Imaginário - Novas potencialidades na fotografia documental contemporânea*. BH. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG
- Mah, Sérgio. 2003. *A Fotografia e o Privilégio de um Olhar Moderno*. Lisboa: Edições Colibri
- Manguel, Alberto. 2003. *Leer Imágenes: una historia privada da arte*. Madrid: Alianza Editorial
- Mitchell, W. J..1992. *The reconfigured Eye: Visual truth in the post-photographic era*. Cambridge, MA. MIT Press
- Pallasmaa, Juhani. 2005. *Eyes of the skin: Architecture and the senses*. Chichester. John Wiley & Sons Ltd
- Rhea, Darrel in Laurel, Brenda (Ed.). 2003. *Design Research, Methods and Perspectives*. Cambridge, MA. MIT Press
- Rosselli, Paolo. 2001. *Architecture in photography*. Milano. Skira
- Schwarzer, Mitchell. 2004. *Zoomscapes: Architecture in motion and media*. New York. Princeton Architectural Press
- Scott, Clive. 1999. *The Spoken Image - Photography and Language*. London. Reaktion Books
- Serén, Maria do Carmo. 2002. *Metáforas do Sentir Fotográfico*. Porto. CPF
- Serraino, Pierluigi e Schulman, Julius. 2000. *Modernism Rediscovered*. Colónia. Taschen
- Sontag, Susan. 1977. *On Photography*. London. Penguin
- Strauss, David Levi. 2003. *Between the eyes – Essays on photography and politics*. New York. Aperture Foundation Inc.
- Ursprung, Philip (Mod.). 2004. *Una Conversación entre Jacques Herzog y Jeff Wall*. Barcelona. Gustavo Gilli
- Zelich, Cristina. 2005. *Conversations with contemporary photographers*. New York. Umbrage
- Zuzunaga, Mariano. 1996. *El Territorio Fotográfico*. Barcelona. Actar

Wells, Liz (Ed.). 2003. *The photography reader*. London. Routledge

A utopia do real – 7 provas de contacto (revista In Si(s)tu, # 0.7 / # 0.8, 2004). Pedro Bandeira

As dobras que apuram o silêncio, (jornal Público 29.10.2005). João Barrento sobre o livro *Finita* de Maria Gabriela LLansol

Arquitectura branca, (Jornal Público 01.11.2003), Eduardo Prado Coelho em artigo de opinião a propósito do livro *Uma Espada Trespasa o Coração*

Amazónia em Silêncio, (Jornal Público 25.01.2003), Alexandra Lucas Coelho

Vues d'Architecture. 2002. Musée de Grenoble, catalogue de Exposition

<http://www.atractor.pt/mat/pagerank/entropia.htm> (30.04.2008)

<http://www.cpf.pt> (21.09.2008)

<http://www.dgarq.pt> (29.06.2009)

<http://www.joaomargalha.com> (10.06.2009)

http://www.lxxl.pt/txt/txt_009.html (29.06.2009)

http://www.medienkunstnetz.de/themes/photo_byte/archive_post_photographic (04.01.2008)

<http://www.tiagoteixeira.com.br/fatias/conteudo/tecnica/gestalt.htm> (30.04.2008)

<http://en.wikipedia.org/wiki/SETI>

<http://roda.iantt.pt> (29.06.2009)

<http://roda.iantt.pt/contact> (29.06.2009)

13. Lista de fotografias

		pág.
fig. 1	Ficha cadastral de Alphonse Bertillon, 1893	15
fig. 2	Pedra de Roseta, British Museum	30
fig. 3	Joseph Kosuth: <i>One and three chairs</i> , 1965	32
fig. 4	Walker Evans: <i>Alabama</i> , 1936	35
fig. 5	Bernd & Hilla Becher: <i>Water Towers</i> , 1967-80 Sonnabend Gallery	38
fig. 6	Loretta Lux: <i>The Drummer</i> , 2004, Yossi Milo Gallery, New York	39
fig. 7	Luís Oliveira Santos: <i>Aveiro Projecto Fotográfico</i> , 2007	40
fig. 8	Hiroshi Sugimoto: <i>from the séries "architecture"</i> , 1980	44
fig. 9	Anónimo: <i>Vista da cidade</i> , c. 1900, Imagotheca	51
fig. 10	Wenceslau Cifka: <i>Daguerreótipo do Palácio da Pena</i> , 1848, CPF	59
fig. 11	Joshua Benoliel: <i>Família Real</i> , 1908, AFML	65
fig. 12	Carlos Relvas: Brigue "Silvia Liverpool", c. 1880, AFMFF	75
fig. 13	Duarte Belo: <i>Ilha do Pico</i> , Açores, 2008	83
fig. 14	João Margalha: <i>Sensorscapes</i> , 2007	115
fig. 15	Joan Fontcuberta: <i>Ortogenesis</i> , Gibraltar, 2005	117

14. Anexos

14.1 Transcrição integral da entrevista realizada a Duarte Belo, em 10 de Fevereiro de 2009

Luís Oliveira Santos (LOS) - Em 1998, fazes cerca de vinte mil fotografias por todo o território Português e editas, com José Mattoso e Suzanne Daveau, para a Expo'98, o livro em catorze volumes *Portugal, O Sabor da Terra*. Fazes este trabalho em película 35 mm e com a tua Leica. Como diria o crítico João Barrento sobre o teu trabalho, são fotografias "com uma marca de grande autenticidade e despojamento, imagens do mundo natural" que retratam as pedras, os caminhos, os lugares sagrados, que são testemunha da continuidade. Passados cinco anos, voltas a percorrer o país e realizas cerca de seiscentas mil fotografias em formato digital para o livro *Portugal Património*, que editas em 12 volumes no Círculo de Leitores, juntamente com o historiador Álvaro Almeida. Este projecto em concreto marca a tua passagem definitiva do processo analógico para o processo digital. Como é que isso acontece?

Duarte Belo (DB) - Foi uma questão muito ligada à necessidade de sistematizar a informação que recolhia no terreno. Por um lado, o processo de arquivo das fotografias tornava-se muito mais simples e a pesquisa tornava-se muito mais fácil. Por outro lado, colocava-se a questão prática dos custos, que eram muito mais reduzidos com o digital, e do próprio processo de recolha e de visionamento das fotografias.

Se eu trabalhasse com o processo analógico para fazer cerca de trinta filmes por dia, ou seja, cerca de mil a mil e quinhentas fotografias por dia, isso traria um problema sério com todo o processo de revelação, numeração e catalogação. Só mandar revelar seria um problema, uma vez que o trabalho teria que ser a cores, e não poderia ser eu a controlar o processo no meu laboratório. A dificuldade era que o laboratório devolvesse todos os filmes na sequência certa para eu poder depois arquivar e catalogar de acordo com as minhas notas de campo. Seria um problema demasiado difícil de resolver. A questão de como é que eu dou os filmes com uma determinada ordem ao laboratório para que depois me seja devolvida nessa mesma ordem tornava tudo muito complicado, senão impossível. Antes de optar pelo digital, cheguei a pensar nessas questões, por exemplo, que a última fotografia de cada filme correspondesse à primeira do filme seguinte mas acontece que por vezes, no laboratório, cortam as pontas dos filmes no processo de devolução, o que impedia essa sequência. Havia uma margem de insegurança muito grande nesse processo.

Quando apareceu a primeira máquina fotográfica digital com características profissionais (Nikon D1), que à partida reproduziria o processo de trabalho do 35 mm, consegui resolver praticamente todos os problemas que me eram postos para esta publicação. Sabia que a qualidade era bastante inferior e que tinha algumas limitações, de qualquer maneira respondia aos parâmetros que eram exigidos para este trabalho concreto, uma vez que se sabia à partida que as fotografias não seriam editadas num formato muito grande.

LOS - Quer dizer que a possibilidade de passares para o teu controlo um processo que anteriormente estava do lado dos laboratórios acaba por ser decisivo na escolha do digital como ferramenta de trabalho.

DB – Sim, claro, e ainda havia outra questão. Eu tinha o compromisso de entregar todo o material para edição em formato digital. Logo, se tivesse fotografado em analógico teria que digitalizar todas as imagens que viessem a ser escolhidas para a edição, cerca de sete a nove mil fotografias. O abreviar este passo, bem como os custos envolvidos, foi decisivo para introduzir o digital neste processo.

LOS - O teu método de trabalho sofre alguma alteração com o digital? Achas que há uma diferença de qualidade no resultado final?

DB - Relativamente à introdução do equipamento digital e da recolha digital de imagens, no meu trabalho, o que acontece é o seguinte. Quando estava a fazer a recolha das imagens para o livro *Portugal Património*, sabia que era necessário escolher imagens para impressão em dupla página, ou seja, sensivelmente em formato A3. Portanto, sabia que com aquela máquina, com pouco mais de dois megapixéis, não conseguiria ficheiros com qualidade suficiente para esse tamanho, o que me obrigou a percorrer novamente o território, com uma máquina analógica de médio formato, exclusivamente para captar essas fotografias em diapositivo a cor. Após a captura dessas imagens, pela qual tive que optar, então procedi ao processo normal de digitalização dos diapositivos para posterior entrega na editora. É claro que, hoje em dia, com uma máquina de 13 megapixéis conseguiria facilmente, com um único disparo, a qualidade mais do que necessária para esses ficheiros. Ou seja, a questão de trabalhar com uma máquina de 2 megapixéis ou de 13 megapixéis não influencia enormemente o método de trabalho do ponto de vista do que pretendo fotografar e do modo como pretendo captar o território, mas é verdade que as possibilidades que um ou outro equipamento me permitem são muito distintas. A captura de imagens para esse projecto concreto, do “Portugal Património”, foi feito com o objectivo específico de realizar imagens que no máximo seriam editadas em formato A5 e, portanto, não se colocavam as questões da impossibilidade técnica da baixa resolução da máquina.

A questão do digital potenciar aquela ideia do Vilém Flusser, relativa à múltipla tomada de vistas de um objecto que permita a utilização das imagens para diferentes fins, seja a edição documental em livro ou a exposição em galeria, era já uma prática que eu tinha quando fotografava em analógico. Ou seja, sempre fui muito compulsivo a fotografar porque é esse o meu método de trabalho. Quando fotografo um determinado objecto, tenho sempre a sensação que a fotografia que vou fazer a seguir será sempre melhor do que aquela que já fiz anteriormente, e a determinada altura isto pode ser doentio porque pode nunca mais parar, o que nos levaria por outros caminhos de conversa. Já com o preto e branco, tinha essa ideia de fazer o máximo de fotografias possível de um determinado objecto, quer no livro *Portugal, o Sabor da Terra*, quer no livro *Portugal Património*. Acontecia, por exemplo que, tanto numa situação como noutra, eu por vezes abria um parêntesis e fotografava coisas que não tinham directamente a ver com o objecto de trabalho, ou pelo menos que eu sabia que não iam ser publicadas, iam servir outros fins.

Obviamente o digital veio colocar muito mais essa questão porque se pode fotografar quase indefinidamente sem grandes custos adicionais. É evidente que se colocam alguns problemas técnicos como a duração das baterias ou os sistemas de armazenamento que, apesar de tudo, hoje em dia estão parcialmente resolvidos. Contudo essa questão é muito presente. O meu trabalho tem uma vertente documental muito forte, mas como também exponho e edito nouro tipo de registo, o digital serve muito bem esse fim.

Ainda relativamente à diferença entre o analógico e o digital, coloca-se a questão que os negativos produzidos, por exemplo, em 1985 são em tudo idênticos aos que fiz vinte anos depois, e, portanto, a sua possibilidade de utilização é igual. Contudo, a potencialidade de utilização dos ficheiros digitais desde o seu início até hoje tem sido gradualmente diferente.

Nos anos 80, comprávamos uma máquina fotográfica e pensávamos que era para a vida toda, uma Leica ou uma Hasselblad, e sabíamos que não havia melhor no mercado para aquele formato, e que provavelmente não iria haver porque as limitações técnicas inerentes a esses processos tinham atingido quase o limite ou pelo menos já tinham estabilizado bastante. Na altura, pensava-se que os filmes poderiam ir um bocadinho mais longe, principalmente em termos de tamanho de grão, mas o processo estava muito estabilizado e não haveria muita evolução possível segundo essa metodologia. No digital, pelo contrário, compra-se hoje uma câmara e sabe-se que passado cerca de 3 anos ela está relativamente obsoleta ou pelo menos muito ultrapassada. Apesar de tudo, hoje em dia, a curva de evolução já está a estabilizar e o nível de resolução dos sensores já cumpre a maioria dos propósitos que anteriormente eram respondidos pelo filme. Não esquecer que no analógico também havia condicionalismos técnicos de ampliação entre o "trinta e cinco milímetros" e o médio e grande formato. No digital acontece um pouco o mesmo. Para certos fins, continua a ser necessário recorrer a uma máquina com um sensor de maior capacidade.

LOS - Sentes, portanto, que as mais de seiscentas fotografias que o teu arquivo digital tem não são todas potenciáveis da mesma maneira?

DB - Sim, claro, isso de maneira nenhuma. As fotografias são quase todas TIF com cerca de 7 *mega bytes*, que servem muito bem o objectivo para o qual foram pensadas e feitas. É claro que se eu quisesse fazer outro trabalho diferente, com esse arquivo estaria sempre limitado pelo tamanho dos ficheiros. E sinto que o que estou a fazer actualmente, daqui a cinco ou seis anos provavelmente também vai ficar aquém de coisas que eu gostaria de fazer, embora a curva esteja já a estabilizar. E há ainda outra questão que é muito importante, que é o *software* associado às máquinas fotográficas. As marcas estão cada vez a desenvolver melhor os programas de edição dos ficheiros RAW, houve uma evolução tremenda, e o resultado final tem muito maior qualidade, não só por causa da quantidade de pixéis dos sensores, mas essencialmente por causa de todo o aparato à volta da edição dos ficheiros.

É preciso ter em atenção que a questão do digital não se resume a megapixéis, mas também a *softwares*, aos algoritmos e à dimensão dos pixéis.

LOS - O universo do teu arquivo analógico é de cerca de cento e quinze mil e duzentas fotografias em formato 35 mm e de cerca de vinte e cinco mil e duzentas fotografias em formato 6x6. Ao longo de quantos anos é que tens constituído este arquivo e quais foram as principais questões que se colocaram à sua manutenção e preservação?

DB - Esse arquivo foi feito a partir de 1985 e durou sensivelmente até 2005, ou seja, durante cerca de vinte anos. Hoje praticamente já não uso o filme. No analógico, à partida, a grande preocupação era ter as coisas sempre bem reveladas e fixadas durante o processo de laboratório (a revelação dos filmes). Depois ia-me limitando a olhar de vez em quando para o arquivo, até porque vou digitalizando um ou outro negativo em função das necessidades de utilização, e é principalmente por este motivo que vou vendo como é que as coisas estão. É claro que tenho a preocupação de manter no arquivo as condições de temperatura e de humidade estáveis, sendo que não tenho as condições de um arquivo como o Centro Português de Fotografia ou o Arquivo Municipal de Lisboa.

Neste momento, o que se passa é que sempre que preciso de uma fotografia do meu arquivo digitalizo-a e entrego o ficheiro já tratado para edição ou ampliação digital. Recentemente, não tenho sido confrontado com a questão de ter que ampliar negativos antigos para a realização de exposições, pelo que não se tem colocado a questão de ampliar negativos através de processos digitais. As exposições que tenho feito ultimamente têm todas resultado de trabalhos recentes, feitos de raiz em formato digital. A última vez que revelei e ampliei fotografias a preto e branco em laboratório foi em 2006, quando participei num projecto intitulado "Évora ao Espelho", e foi a última vez que ampliei imagens em laboratório. Agora, ou faço tudo em digital ou, mesmo quando trabalho com película, o que faço é digitalizar os filmes e editá-los em Photoshop.

LOS - Achas que os papéis de sais de prata ainda continuam a ser fundamentais nos processos de ampliação de negativos analógicos?

DB - Fundamentais, acho que não, uma vez que a impressão por jacto de tinta já tem resultados muito próximos dos processos tradicionais. Agora o que acontece é que os papéis, nomeadamente as texturas, ainda marcam uma diferença relativamente aos processos tradicionais. Contudo, isso tem mais a ver com uma questão da simpatia que uma pessoa possa ter por um objecto ou por outro. Acho que há diferenças entre os dois objectos, mas penso que os dois tipos de ampliação satisfazem os padrões de qualidade normalmente exigidos. Por isso, o eventual desaparecimento de alguns equipamentos, como os ampliadores analógicos, não compromete a utilização futura dos arquivos analógicos.

Apesar de tudo, penso que não irá desaparecer o processo analógico porque continuará a haver, mesmo que residualmente, quem continue a produzir e a procurar esse tipo de material. Agora penso que se continuará a poder ampliar por muito mais tempo os negativos analógicos, com grande qualidade, apenas através de mecanismos digitais. Por outro lado, o procedimento de digitalização dos arquivos analógicos vai continuar a ser fundamental para divulgar essas imagens através de suportes como a Internet. Hoje em dia, editar em papel é cada vez mais um privilégio.

LOS - Quando começaste a fazer as primeiras fotografias em formato digital, quais foram as principais preocupações que tiveste na altura relativamente ao arquivo dessas imagens?

DB - Essa era uma questão mas, antes disso, havia um outro problema técnico que na altura me preocupou muito e que era a questão das altas luzes nos sensores digitais, do contraste dentro da imagem. No digital acontece uma coisa que no analógico não acontecia muito e que é, quando temos zonas muito iluminadas, por exemplo um céu com sol, ou sol a bater numa parede branca, é fundamental ter pixel em toda a área da fotografia e esse foi um problema que no início me deu imenso trabalho a resolver. Contudo, foi uma questão pontual que ultrapassei.

Relativamente ao suporte, a minha preocupação foi, na altura, já que não havia praticamente discos rígidos externos de grande capacidade, ir gravando tudo em CD, tendo a preocupação de gravar sempre em duplicado, que guardava em sítios diferentes. Essa gravação era sempre feita a partir do ficheiro da máquina fotográfica, sem qualquer edição. Lembremo-nos que na altura não havia ainda os formatos RAW e o trabalho era todo feito em TIF. Tinha também o cuidado de gravar em CD de marcas comerciais diferentes, não fosse haver um defeito qualquer na marca ou no lote que pudesse comprometer a gravação. Portanto, pura e simplesmente gravava o ficheiro dado pela máquina sem qualquer edição.

As imagens só eram de novo procuradas e editadas uma vez escolhidas para a edição do livro. Todas as cerca de seiscentas mil fotografias foram guardadas em arquivo através deste processo em cerca de seis mil e duzentos CD já que só no final deste processo começaram a ser generalizados os DVD. Quando apareceram estes novos suportes, gravei tudo novamente de CD para DVD, sendo que, neste momento, tenho tudo gravado em discos externos, o que perfaz cerca de quatro tera bytes e meio de fotografias.

Assim, no meu arquivo tenho duas cópias em CD, uma cópia em DVD e uma cópia em disco duro. Eventualmente, quando o Blu Ray estiver mais banalizado, farei a migração para esse suporte, novamente em disco óptico, partindo do princípio (não sendo especialista em informática) que os ficheiros uma vez copiados são rigorosamente iguais (sendo zeros e uns), não havendo forma de ser alterada.

LOS - Como é que organizas e pesquisas no teu arquivo mais de seiscentas mil imagens e que questões fundamentais se colocam na gestão de um arquivo deste género?

DB - A construção e gestão do meu arquivo foi muito ditada pelas minhas limitações, orçamentais e humanas, de não ter alguém que me pudesse ajudar na realização de algumas tarefas. De maneira que toda a pesquisa do arquivo é feita a partir de um sistema analógico.

Tive a preocupação de preencher com fichas de campo aquilo que ia fotografando, uma vez que o trabalho foi muito organizado a partir de unidades de património, de igrejas, de capelas, de troços de paisagens, castros, castelos, enfim, aquilo a que chamávamos unidades de património tal como iam ser publicadas na obra. Então, tive a preocupação de preencher à mão uma ficha, na altura em que fotografava os objectos, com a ordem com que os fotografava porque eram muitos por dia, e depois já em casa associava a essa informação colhida no campo o número das fotografias. Isto é, chegando a casa alterava manualmente o número dos ficheiros da máquina atribuindo-lhes um código alfanumérico meu, com duas letras e seis algarismos, e associava a cada unidade de património fotografado as fotografias que tinha feito sobre ela. Posteriormente, implantava também à mão em mapas à escala 1:100000 os locais que eram fotografados. Fiz ainda uma base de dados em Access, com os principais lugares, que me dava uma possibilidade de pesquisa rápida. Sabia, por exemplo, que se precisasse de fotografias de uma determinada localidade ia à sede de concelho em que essa localidade estivesse inserida e ali perto teria as fotografias que procurava. Com este modelo consigo de forma rápida encontrar fotografias de pontos no território. Está tudo muito pensado em termos da toponímia, do nome das localidades. O número da fotografia está não só na ficha que eu preenchi no campo, quando fiz essa imagem, como está no mapa de implantação das fotografias. Cada CD tem na lombada a indicação do grupo de fotografias que contém.

Na base de dados do Access não tenho muitos campos de indexação. É basicamente o nome dos lugares, o número da fotografia e as datas da tomada. Repara que, mais uma vez, esta questão da gestão do arquivo era mais uma etapa técnica que visava o propósito do trabalho (o livro *Portugal Património*) e não tanto a sua utilização pelo grande público. Era essencialmente para a minha utilização.

Eu tenho a ambição que o arquivo possa ser utilizável por um público mais vasto, mas isso implica ter que ser tratado por técnicos especializados, nomeadamente na introdução em computador de toda a informação relativa à indexação.

Há um aspecto que me parece muito importante salientar. O meu processo de trabalho passa por ter diversos projectos a decorrer simultaneamente, uns mais longos e outros menos longos, e é isso que faz juntar este arquivo enorme. Actualmente, com o digital, talvez faça ainda mais fotografias do que fazia antes, e o processo de escolha das imagens tornou-se mais difícil por várias razões.

No analógico tinha esta forma de trabalho. Primeiro fazia as provas de contacto, depois fazia pequenas ampliações de um número ainda relativamente grande de imagens e depois seleccionava as fotografias finais a partir daí. Isto era um método mais ou menos limitado, não havia muito por onde sair, não havia grande volta a dar. Com o digital, com as aplicações que há, com os softwares, temos possibilidade de melhorar bastante as metodologias de escolha das

fotografias e tornar a coisa cada vez mais rápida. Mas, por outro lado, essencialmente por causa do aumento do volume de fotografias tiradas, essa escolha torna-se mais difícil. Principalmente também porque exige a adaptação a um método de trabalho num monitor relativamente pequeno que é bastante distinto de, por exemplo, uma mesa com todas as provas de contacto espalhadas. No analógico tínhamos as provas de contacto e logo aí o tacto era diferente, porque estamos a ver uma imagem que não tem luz própria, no fundo, muito mais estável para o nosso olho, penso eu, muito menos cansativa e a coisa era assim, era como estar a ler um livro, página a página. Com o digital não é assim. Podemos andar para a frente ou para trás com muito maior rapidez, ampliar e reduzir a imagem que se vê no monitor, procurar determinados detalhes que no analógico não eram tão possíveis. De facto, a dificuldade passa não só pela maior quantidade de imagens mas também por encontrar a metodologia indicada para ver um determinado trabalho no monitor. Eu debatia-me muitas vezes, agora já não tanto porque já vou tendo o método mais apurado, com um ecrã tão pequeno que se tornava impossível ter uma ideia de conjunto, já que as fotografias estavam todas escondidas pela limitação da área do monitor. Isto era um problema.

LOS - Queres dizer que a relação com a fotografia, a forma como interiorizamos determinada fotografia, e a eventual capacidade de a seleccionar como imagem final, é diferente pelo facto de ela estar em papel ou estar em formato digital no monitor?

DB - Absolutamente, é claro que tem. E depois há uma coisa que eu penso sempre: há uma determinada imagem, e depois de publicada, nós não sabemos a sua origem e o processo que levou até ela, o processo de escolha e toda a metodologia associada. Agora, a forma como o próprio autor chega à fotografia e como trabalha com ela é muito diferente de estar num monitor ou num suporte em papel. Temos que ter um discernimento e uma capacidade de afastamento relativamente ao objecto, à fotografia, ao suporte, que nos permita fazer uma escolha que corresponda àquilo que nós queremos.

LOS - Já referiste que manténs na fotografia alguns procedimentos anteriores, como o método e a filosofia de trabalho. Pergunto-te se achas que no resultado final do teu trabalho é evidente a incorporação da tecnologia digital e se até, eventualmente, esse facto alterou a qualidade desse trabalho.

DB - Isso é um bocadinho difícil de responder. Há sempre coisas diferentes a partir do momento em que eu posso tratar imagens e alterar a realidade que fotografei, diria assim, manipulando a imagem. Já houve trabalhos de natureza mais de interpretação do que documental, em que assumi essa manipulação da imagem. Na fotografia analógica, seria muito mais difícil de conseguir os mesmos resultados, até porque eu, com o preto e branco, sempre tive dificuldade, diria quase uma dificuldade ética, em alterar os resultados que tinha capturado com a câmara. Isto é, a fotografia de saís de prata correspondia àquilo que eu tinha visto e não gostava de alterar

essa realidade. Com o digital tenho muito menos pejo em alterar seja o que for. Mas isto também tem muito a ver com a forma como eu entendo a leitura que vamos fazendo de nós próprios como seres humanos e a forma como nos estabelecemos com a realidade e nos afastamos da natureza, da nossa natureza animal, por um lado, e da natureza dos próprios suportes que utilizamos por outro, que nos permitem outras coisas. No fundo, a fotografia é muito mais o que vê o nosso cérebro como transformador da realidade do que a ideia da realidade que nós pensamos que existe. Cada pessoa olha para uma coisa e vê coisas diferentes, para um mesmo objecto e vê objectos diferentes.

Assim, o resultado final entre uma tecnologia e a outra é diferente, no sentido em que nós também somos diferentes. Isto é, eu não sinto que o digital tenha melhorado ou prejudicado o meu trabalho, acredito até que tenha melhorado em alguns aspectos, o que não acho é que seja por causa de uma transformação tecnológica que o meu método de trabalho se tenha alterado significativamente, a não ser nas tais questões da manipulação da imagem. Contudo, o que eu acho é que a nossa evolução, o nosso trabalho como criadores, como autores, se altera ao longo do tempo tal como se altera a tecnologia. Isto tem a ver com uma dinâmica num mundo em que tudo muda e nós não estamos livres disso. Acho que é muito interessante ter uma relação descontraída com as alterações cada vez mais profundas que sofrem todas as áreas, nomeadamente a tecnológica.

LOS - Esse trabalho do *Portugal Património* é quase um mapeamento exaustivo do território, é quase uma aproximação ao museu imaginário do André Malraux...

DB - Ou daquela ideia do Jorge Luís Borges de ter um mapa à escala do território...

LOS - Achas que o teu arquivo pode ser a memória de uma realidade, de um país, e ser um documento, um mapeamento que representa fielmente esse território?

DB - Acho que é um levantamento que pode ter uma utilidade bastante grande nesse sentido, de representação de determinados aspectos do espaço português num determinado período, uma vez que penso será a recolha fotográfica mais exaustiva jamais realizada em território nacional. Agora, a ideia do museu imaginário é uma ideia impossível de alcançar.

Eu, há já muitos anos, no início da minha relação com a fotografia, tentei fotografar de forma muito exaustiva o Monte Abraão, as antas. Aquilo tinha uma realidade bastante complexa por causa dos cabos de alta tensão, das hortas que remete para um passado bastante longínquo. Depois existe à volta um território que está sistematicamente a ser transformado. Eu fui ali fotografar durante alguns anos seguidos e cada vez que lá chegava aquilo estava diferente. A minha ideia era fotografar tantos pontos de vista que chegasse lá e já não houvesse uma fotografia que não tivesse feito antes, um ponto de vista que não me fosse familiar. A conclusão a que rapidamente cheguei é que iria ficar muito longe dessa situação. Rapidamente fui cilindrado pelo passar do

tempo, pela realidade e pela minha própria alteração enquanto sujeito que fotografa. As coisas mudavam não só por elas próprias, mas também porque eu me alterava.

LOS - Quase como se na fotografia do território e da paisagem também existisse o momento decisivo, do Henry Cartier-Bresson, de algo que não se repete.

DB - É um bocadinho isso, não com aquela expressividade tão forte que ele retratou, mas há muito isso em qualquer tipo de fotografia. Outra ideia que eu tenho, que já partilhei com vários fotógrafos e todos partilham o mesmo, é que uma fotografia é irrepetível. Se por alguma razão tirarmos uma fotografia que não tenha corrido bem, e que seja preciso repeti-la, nunca vai sair como a primeira vez, mesmo em estúdio com a iluminação controlada. É difícil repetir uma mesma fotografia.

LOS - Os fotógrafos americanos que utilizavam as máquinas de grande formato costumavam dizer que o momento decisivo da fotografia era quando o vento deixava de soprar, para não abanar a máquina.

Voltando ao arquivo. Esta sucessiva migração das imagens entre suportes tem a ver só com a preocupação da eventual perda do suporte físico ou tens mais alguma preocupação associada a isto?

DB - A minha preocupação é não perder as fotografias. Pura e simplesmente resume-se a isso. Com o analógico, tínhamos um suporte que era bastante estável no tempo, e não só era estável como nos permitia a determinada altura fazer uma duplicação ou ampliar, e eventualmente tentar recuperar essa imagem. Com o digital, pelo contrário, se não se consegue abrir um CD, como já me aconteceu, essa imagem perde-se para todo o sempre. Penso que nos CD é praticamente impossível recuperar qualquer imagem. Já me aconteceu gravar vários CD com um pequeno defeito físico, em que o sistema me diz que a gravação correu bem mas depois, na prática, pode haver um pequeno sector com quatro ou cinco imagens que não ficaram devidamente gravadas. Enquanto no analógico vamos tendo a noção de um objecto que se degrada lentamente ou bastante lentamente, a degradação do digital nem sempre é perceptível.

Sabemos que há imagens que duram cento e cinquenta anos quando bem conservadas ou até mesmo quando não são sujeitas a qualquer conservação. Com o digital não há uma degradação progressiva, há um momento em que a imagem pode deixar de estar acessível, deixa de existir, basicamente. De modo que a minha preocupação fundamental é ir actualizando o suporte antecipando a sua degradação física.

LOS - Imagina que hoje encontras um envelope com fotografias antigas, uma colecção a que fisicamente tens acesso e que podes admirar com relativa facilidade. Imagina que daqui a oitenta

ou cem anos alguém encontra um CD, que não tem qualquer informação escrita ou gráfica sobre o seu conteúdo fotográfico.

De entre todas as propostas de preservação que hoje se discutem há quem defenda que a impressão em papéis de alta qualidade, com pigmentos duráveis, ainda é aquela que garante maior longevidade e possibilidade de acesso futuro a essas fotografias. O que pensas sobre isto?

DB - Essa questão para mim é muito difícil de responder. Eu concordo com o facto de a fotografia, enquanto só existem pixéis, ter uma existência que é muito relativa porque nós não vemos nada, tem que ser decodificada por uma máquina, agora a questão do papel também está condicionada por limitação no tempo bastante grande. Isto é, a maior parte das fotografias que hoje em dia são impressas nos minilabs, daqui a trinta ou quarenta anos se calhar desapareceram completamente, por si próprias, ou porque os papéis são ácidos ou porque os pigmentos não são de boa qualidade ou porque estiveram expostas à luz ou à humidade, etc. Se nós imaginarmos a quantidade de fotografias que foram feitas só no período do aparecimento da fotografia e aquelas que existem actualmente desse período, deve ser uma parte muitíssimo pequena.

LOS - Nos anos sessenta do século XIX, há um relato de que terão sido feitos até àquela data cerca de um milhão de daguerreótipos, e apesar de tudo hoje temos poucos exemplares.

DB - Exactamente, quantos existem hoje? De forma que a questão é, por um lado, termos as fotografias que desaparecem naturalmente, que vão para o lixo, que vão para reciclagem, que ninguém quer saber delas, que são deitadas fora e, por outro lado, aquelas que chegam, sabe deus como, até à actualidade. De forma que a longevidade de uma fotografia é uma coisa que não depende só da conservação que lhe está estritamente associada, mas muito de uma série de acasos que passam não só pela qualidade que elas possam ter mas também de quem as sabe preservar e que lhes dê valor.

No caso do meu arquivo, a preocupação que tenho em relação ao digital é ir passando de suporte em suporte, para saber que continuam acessíveis que me permita imprimi-las em qualquer momento, enquanto sou vivo e obviamente possa tratar delas. Depois disso, para mim, é uma incógnita porque, por exemplo, eu não tenho meios de imprimir nem sequer uma parte ínfima dessas fotografias. Só o processo de escolha constituiria uns milhares de horas de trabalho que eu não tenho capacidade para fazer. Há sempre muitas opções a fazer ao longo de todo o processo.

LOS - A vontade em passares o teu arquivo para um organismo institucional tem a ver com a utilidade do registo documental e com o respectivo retorno financeiro ou preocupa-te também a necessidade de continuar a preservar este património fotográfico?

DB - Eu gostava que o arquivo durasse porque acho que é um trabalho útil para quem quer conhecer Portugal. Uma coisa que eu noto (mas isto é uma outra questão), é que o nosso país é muito pouco conhecido em muitos aspectos pela generalidade das pessoas. Apesar de ser um pequeno país, tem coisas absolutamente extraordinárias de paisagem, de território, cidades, arquitectura, e isso é muito pouco conhecido. Acho que o meu trabalho mostra aspectos que me parecem ser muito importantes para um verdadeiro conhecimento de Portugal, ou pelo menos um mais completo conhecimento do país. Nesse sentido, acho que o arquivo é bastante útil. Foi feito com uma metodologia bastante rigorosa em termos de levantamento. Eu fiz as fotografias a partir de uma implantação em cartografia à escala 1:25000, que por sua vez tinha sido feita pelo Álvaro Almeida a partir de um leque muito alargado de obras sobre o território. De maneira que ali está muito património fotografado que provavelmente nunca foi publicado. Algumas coisas foram seguramente muito pouco fotografadas, a não ser por uma ou outra pessoa local, das próprias aldeias, das terras onde esses edifícios ou paisagens existem. Nesse sentido, acho que o meu arquivo pode ter alguma utilidade para o melhor conhecimento de Portugal.

Por outro lado existe essa questão muito pragmática de tentar ganhar algum dinheiro com o arquivo uma vez que foi feito com um sacrifício bastante grande e com um pagamento muito aquém do esforço que eu tive, apesar de ter sido feito muito pela minha vontade e pelo entusiasmo que eu ponho nestas coisas.

Mas, claro, também há a questão da conservação. Acho que um arquivo digital conserva-se melhor se estiver em dois ou três locais em que haja intenções de preservação do que só num local com poucos meios como os meus.

LOS - Estás a dizer que o teu arquivo ficaria melhor num grande arquivo institucional?

DB - Não sei se fica, no fundo, também tenho algumas dúvidas.

LOS - Eu tenho a opinião que a grande quantidade de imagens que hoje se produz começa a tornar incomportável a vida dos arquivos tal como os conhecemos. As questões constantes de preservação que se colocam no futuro não são só das imagens que vão entrando diariamente, mas de todas as imagens que estão à guarda dos arquivos obrigam a pensar num modelo. Provavelmente de uma rede de arquivos mais pequenos e de mais fácil gestão.

Não achas que seria mais comportável que os fundos fotográficos estivessem disseminados por vários arquivos de menor dimensão?

DB - Quando falo de arquivos falo um pouco nessa perspectiva. Eu acho que a tendência vai ser de haver arquivos mais específicos sobre áreas temáticas como a arquitectura, um arquivo sobre questões geográficas, ou ligadas à geografia humana, à sociologia ou à engenharia. É claro que depois haverá sempre pontos de contacto entre uns e outros. Mas esta poderia, de facto, ser uma forma de organizar os arquivos.

LOS - Mas não te parece que essa distribuição temática por diferentes arquivos pode dispersar fundos e colecções que têm interesse ser observados enquanto “corpus” de trabalho ou enquanto colecções de um determinado autor ou coleccionador, e que devem ser lidos enquanto tal?

DB - Sim, se as imagens não forem referenciadas quanto à sua origem, isso é uma asneira monumental.

LOS - Não achas então que seria mais interessante que o Estado ou uma instituição central te apoiasse logística e financeiramente para preservares o teu arquivo sem o tirares daqui, dando-te todas as condições para tu o gerires? A ideia é que passasse a existir um organismo central de apoio a uma rede de arquivos que estariam ligados *on-line*, mas que essencialmente estariam nas mãos dos seus próprios autores, a uma escala mais comportável, com maior facilidade de gestão.

DB - Eu acho essa ideia brilhante, apesar de que tenho alguma dificuldade em pensar nisso porque acho que em Portugal as pessoas ligadas ao governo e que podem decidir se estão completamente nas tintas para uma coisa desse género. Eu acho que não há em Portugal uma ideia de preservação feita com esse princípio. Há muito centralismo a todos os níveis. Eu achava uma ideia absolutamente maravilhosa para mim, porque irei continuar a preservar o arquivo enquanto puder, desta forma, com a tensão alta (risos). Agora achar que alguém me vai dar um subsídio para eu tratar do meu arquivo parece-me completamente impossível no nosso país, pelo menos nos próximos anos, a não ser que isto levasse uma grande volta.

LOS - A generalidade dos arquivos fotográficos, principalmente os municipais, começa a ficar entulhada de imagens, muitas delas feitas de raiz em digital, que na maioria dos casos não chegam a ser editadas ou sequer seleccionadas. Acontece que não têm meios para digerir toda essa informação e quando se colocarem questões de migração de formatos que vão desaparecendo, como os RAW, tudo irá ficar muito complicado. Por isso, acho que deveria existir um organismo central que funcionaria como plataforma de apoio à gestão de uma rede de arquivos, disponibilizando todo um conjunto de meios e de *know-how*, um pouco no modelo do que faz mundialmente o SETI⁹⁷. Por exemplo, o acesso à rede de arquivos dar-se-ia através de um processo de candidaturas, e a constituição dessa rede pressuporia um conjunto de direitos, deveres e regalias. De parte a parte. O modelo prevê ainda a existência de um curador que regularmente faria uma escolha do trabalho fotográfico mais significativo dos diferentes membros da rede, a fim de proporcionar a publicação de livros ou a organização de exposições. Reforçando

⁹⁷ SETI (acrónimo de Search Extraterrestrial Intelligence) é uma rede científica que aproveita o potencial informático de milhares de computadores pessoais espalhados pelo mundo para processar ficheiros informáticos provenientes dos rádios telescópios que vasculham o universo à procura de sinais de vida extraterrestre. Qualquer cidadão pode aderir a esta rede e, através do seu computador pessoal, contribuir para este fim. O SETI fornece o *software* necessário, bem como a sua actualização, e informa constantemente os seus membros do resultado das pesquisas efectuadas à escala global.

as preocupações de preservação, existiria um pequeno acervo de imagens no arquivo central, que constituiria uma espécie de corpo representativo de todos os fundos em rede. É claro que eu penso neste modelo para os arquivos fotográficos de autor, mas também me parece que é aplicável a outro tipos de arquivo.

DB - O Centro Português de Fotografia, na antiga Cadeia da Relação no Porto, parece ter apenas dezasseis pessoas a trabalhar, nas áreas da conservação, de restauro, da programação de exposições, enfim, em todos os sectores. Aquele é o principal arquivo português de fotografia, o que tem maior número de espécimes à sua guarda. Eu pergunto: como é que essas pessoas que não dão conta do próprio arquivo que têm conseguiriam gerir uma rede de arquivos, não só arquivos municipais mas arquivos de autor, de vinte ou trinta pessoas? Esse modelo que preconizas pressupõe que o CPF (supondo que seria esse o arquivo central que iria gerir a rede) teria que fornecer um *know-how*, e teria que fornecer condições para todos trabalharem numa mesma base, com metodologias semelhantes, com processos de conversão semelhantes, com indexações semelhantes. Teria que ser dada formação a quem fizesse parte dessa rede de arquivos e o Centro Português de Fotografia não tem capacidade para isso.

LOS - Apesar de tudo, eu acho que esse modelo tenderia a simplificar as questões que hoje se colocam aos arquivos fotográficos.

DB - Repara, só o meu arquivo, ao todo, tem perto de novecentas mil fotografias (as cento e oitenta mil analógicas mais as restantes digitais), o que o torna uma coisa difícil de gerir. Isto é assim, eu tenho as minhas preocupações de sobrevivência, eu preciso de trabalhar para ganhar dinheiro, para pagar as minhas contas, não posso estar a passar milhares de horas a gerir o arquivo. Precisava de duas ou três pessoas durante um ano para me construir uma base de dados capaz de responder às necessidades e exigências de um arquivo em rede.

LOS – Provavelmente, é aí que entraria a possibilidade de programas de apoio, através de concursos, para ires buscar meios financeiros e humanos para realizares esse trabalho. Imagina o que é de repente o Centro Português de Fotografia receber o teu arquivo, ou mais dois ou três como o teu.

DB - Ficava tudo entupido.

LOS - Penso também que é mais interessante poder, no futuro, consultar uma página electrónica eventualmente através de uma ligação disponível no tal arquivo central, e poder ver a unidade do teu corpo de trabalho, o teu percurso criativo ao longo dos últimos anos. Isto seria mais lógico do que ir à página de um arquivo central e encontrar uma ou outra imagem tua ou de outro autor

através de buscas por processos de indexação. Era o que referíamos acerca do problema de espalhar fundos e coleções em lógicas de campos temáticos ou de entradas de indexação.

DB - Contudo, para além dessa ideia dos arquivos em rede e da gestão dos processos de preservação fotográfica, há uma questão que me parece importante e que tem a ver com o modo como as fotografias passam de um registo meramente documental para um registo de obra de arte com possibilidade de serem expostas em galerias ou museus. Essa é uma questão relativa, mas à partida assim será. Depois há questões específicas no caso do nosso país, de meio, de relações pessoais, etc., que tornam essa questão também bastante complexa, da acessibilidade a galerias e museus. É que não é só com a questão da qualidade, há questões de mercado, conjectura, e isso é muito complexo.

LOS - Há um texto do Leonel Moura em que ele diz que o mais importante é a incessante experimentação aleatória que dá origem a múltiplas mutações, recombinações e propostas, na procura da nova arte que garanta a sobrevivência, ou seja, a inovação e a novidade constante.

DB - Sim, é muito isso. Há uma questão que eu noto muito em Portugal. Em termos de crítica, por exemplo, é extremamente pobre, de produção literária sobre fotografia, ensaística. Contam-se pelos dedos de uma mão livros de qualidade que tenham sido publicados nos últimos dez anos. Isto é uma coisa inconcebível. De forma que a produção fotográfica é muito superior à produção crítica que existe em Portugal. Em termos de curadoria, os fotógrafos estão muito à frente do trabalho dos curadores. Uma coisa que há em Portugal é uma sede enorme de descobrir os *Cristianos Ronaldos* da fotografia que se usam durante uns anos, depois provavelmente aquilo não dá, e o ciclo repete-se. É uma coisa que, quanto a mim, não faz sentido nenhum.

LOS - É o caso dos recentes prémios revelação de instituições como o BES e a FNAC?

DB - Exactamente, e mesmo o caso das galerias que expõem autores muito novos que desaparecem passado muito pouco tempo, por vários motivos. É um processo que acaba por perverter o sentido disto tudo, do processo em fotografia.

14.2 Apresentação do Arquivo Fotográfico de Duarte Belo⁹⁸

⁹⁸ Documento e estrutura disponibilizados pelo fotógrafo Duarte Belo.

1. Apresentação

O presente documento diz respeito ao arquivo fotográfico de Duarte Belo. Trata-se de um arquivo de fotografia, inteiramente realizado em suporte digital, a cores, sobre a temática do espaço português, da paisagem à arquitectura, de grande extensão e abrangência, com a cobertura da totalidade do território nacional. É um arquivo que vem sendo elaborado desde o ano 2000 até à actualidade. No seu âmbito específico deverá ser considerado um dos maiores levantamentos, ou mesmo o maior, jamais realizado em Portugal. A totalidade das fotografias foi realizada por Duarte Belo, facto que confere ao conjunto das imagens uma grande unidade e coerência de critérios de registo.

2. Arquivo Fotográfico Duarte Belo

2.1. Caracterização

O arquivo é constituído por um conjunto de fotografias que, neste momento, já ultrapassa as 611.000 (seiscentas e onze mil). Para a sua realização, entre o ano 2000 e a actualidade foram percorridos mais de 300.000 quilómetros. Foram realizadas mais de 9.000 horas de trabalho no terreno, sendo, sensivelmente, o mesmo número de horas dispensado em tarefas de organização do arquivo, em trabalho de escritório. As fotografias foram realizadas na quase totalidade das mais de 4300 freguesias portuguesas, que integram os 308 concelhos.

2.2. Contexto

Portugal Património – Guia-Inventário do património Cultural e Natural, em sítio, de Portugal, publicado pelo Círculo de Leitores, nos anos de 2007 e 2008, foi a obra editorial que serviu de base a esta recolha fotográfica. Embora a obra seja bastante extensa, pois desenvolve-se em dez volumes, mais dois complementares, apenas uma muito pequena parte do trabalho foi publicado, não chegando esse número a 1 % das fotografias realizadas.

2.3. Conceito base da recolha fotográfica

Trata-se de uma recolha fotográfica com carácter documental em que se procuraram fixar tanto os aspectos estruturais do espaço português, em toda a extensão do seu território, assim como uma extraordinária diversidade dos seus pormenores, associados à paisagem e ao seu povoamento ao longo do tempo. A par de um olhar rigoroso e informativo, procurou-se, também, um modo de ver sensível na procura do carácter mais específico de cada lugar, sempre com o propósito de uma linguagem fotográfica clara e objectiva. Dada a extensão do levantamento, não foram apenas fotografados os bons exemplos das nossas paisagens e arquitecturas, mas também intervenções pouco ou muito pouco qualificadas. Procurou-se um olhar abrangente e independente, sem um juízo crítico implícito ou selectivo, dos elementos a fotografar.

2.4. Elementos espaciais fotografados

Os elementos fotografados são muito diversificados. Foram registados os elementos estruturais mais importantes do espaço português, como as principais cadeias montanhosas, ou os vales dos grandes rios em numerosos pontos dos seus percursos, ou toda a extensão da linha de costa Atlântica. Também foram captadas outras referências de índole mais regional ou local, como serras de dimensão reduzida, troços de paisagem, ou elementos isolados como sejam geomonumentos, praias ou árvores notáveis. Foram igualmente fotografados muitas tipologias ligadas à agricultura, desde construções de arquitectura tradicional, até ao próprio emparcelamento do solo agrícola, muros, engenhos de captação de água, caminhos antigos, espigueiros ou abrigos de pastor, entre outros. Este arquivo representa também uma viagem por todas as épocas do povoamento de Portugal, desde os mais remotos vestígios do paleolítico, nomeadamente gravuras rupestres, ou monumentos megalíticos representativos do neolítico, passando pela arqueologia do período romano, até aos nossos dias. De feição erudita, foram fotografadas catedrais, igrejas, capelas, ermidas, santuários de romaria. Casas senhoriais e palácios. Edifícios termiais. Foram igualmente colhidas imagens de numerosos vestígios de arquitectura militar, como castros, redutos defensivos, castelos ou fortalezas de litoral. Obras de engenharia também se encontram amplamente representadas: pontes, viadutos, troços de estradas, barragens, mas também troços de via-férrea e estações, portos marítimos ou faróis costeiros de apoio à navegação marítima. Foram fotografadas todas as cidades e vilas portuguesas e a quase totalidade das sedes de freguesia, bem como outros povoados mais pequenos. A recolha incidiu sobre as áreas urbanas consolidadas e também em desenvolvimentos mais recentes da malha urbana. Foram fotografados edifícios ou elementos espaciais mais representativos de cada povoado. Edifícios de Câmaras Municipais, tribunais, palácios, praças, ruas, jardins, pelourinhos, fontanários, etc. Em suma este arquivo fotográfico cobre um amplo leque de situações espaciais, ao longo de todo o território português.

2.5. Metodologia

A base de trabalho a partir da qual foi feito o trabalho de campo, foi um inventário do património cultural e natural de Portugal, realizado por Álvaro Duarte de Almeida, que serviu de base à obra *Portugal Património*, referida no ponto 2.2.. As unidades de património inventariadas foram depois implantadas na Carta Militar de Portugal, dos Serviços Cartográficos de Portugal, na escala 1/25 000. Foi este documento que serviu de base para percorrer sistemática e metodicamente todo o território português desde o Portugal peninsular, aos arquipélagos da Madeira e dos Açores.

2.6. Características técnicas das fotografias

A quase totalidade das fotografias foi realizada com duas câmaras fotográficas Nikon D1, em formato TIFF, com 300 dpi e uma dimensão de 7,56 Mb. A totalidade das fotografias ocupa cerca de 4,5 Tb, e estão, arquivadas em perto de 6300 cd's. Neste momento já foi realizada uma cópia

em DVD e outra em discos rígidos externos, num total de cinco com a capacidade individual de 1Tb.

2.7. Elementos base do arquivo

O arquivo é constituído por:

- 2.7.1. O conjunto de mais de 611.000 fotografias
- 2.7.2. Mapas com a implantação de todos os lugares fotografados
- 2.7.3. Plantas de todas as sedes de concelho com implantação de edifícios fotografados
- 2.7.3. Base de dados genérica com cerca de 2000 topónimos
- 2.7.4. Fichas de campo, por unidade de património, digitalizadas
- 2.7.5. Provas de contacto do conjunto das fotografias (cada folha/imagem contém

48 fotografias, com a dimensão de 27x20cm, com 300dpi, em formato JPG)

2.8. Utilizações possíveis do arquivo

As fotografias poderão ter usos muito diversificados. Poderão ser reunidas numa base de dados informatizada acessível a especialistas, a estudiosos ou ao público em geral. Poderão ser utilizadas em exposições de diversos formatos ou ser publicadas na Internet. Poderão ser impressas em livros ou outra documentação gráfica de natureza diversificada, ou fazerem parte de apresentações de divulgação do património cultural e natural de Portugal.

2.9. Áreas de conhecimento alvo

As áreas de conhecimento que poderão beneficiar com o conhecimento deste arquivo são todas aquelas que se prendem com o conhecimento directo ou indirecto do espaço português. Vão desde a Geografia, História, Sociologia, Economia, Antropologia; da Arquitectura, Arte, Engenharia, Urbanismo, Ordenamento do Território, Arquitectura Paisagista; a áreas do Ambiente, do Turismo, Conservação e Restauro, entre outras.

2.10. Público-alvo

O público-alvo que pode beneficiar do conhecimento de um arquivo fotográfico desta natureza, poderá ser constituído por Estudantes do ensino superior, profissional, artístico e tecnológico; Professores dos diversos ramos do ensino, Investigadores, Artistas, Arquitectos, Engenheiros, Urbanistas, Conservadores e Restauradores, Jornalistas ou mesmo personalidades detentoras de cargos públicos ou políticos.

2.11. Antecedentes

A recolha fotográfica, aqui apresentada, parte de anteriores trabalhos desenvolvidos na área da fotografia de paisagem e de arquitectura. É no ano de 1986 que é iniciado um levantamento fotográfico progressivo de unidades de paisagem, formas primitivas de ocupação e domínio do

território, lugares arqueológicos, aspectos das cidades e da suburbanidade, arquitecturas, vias de comunicação e transformações recentes do espaço habitado. Das obras realizadas podemos destacar *Portugal - O Sabor da Terra*, desenvolvida com o historiador José Mattoso e a Geógrafa Suzanne Daveau. Este trabalho foi desenvolvido em fotografia analógica, em película a preto-e-branco, e foram realizadas cerca de 100 000 fotografias entre final do ano 1995 e 1997. Procurou-se fixar, neste trabalho, o tempo longo no espaço português, na procura da identificação de um país. Outras como *Foz Côa*, *O Vento sobre a Terra – apontamentos de viagens*, *Geografia do Caos*, *Território em Espera*, *Terras Templárias de Idanha* ou *Évora ao Espelho*, são exemplos de abordagens diversificadas á problemática do território hoje Portugal.

3. Nota Final – Portugal

Este é um arquivo que mostra Portugal como ainda não fora mostrado, na sua enorme multiplicidade de paisagens, que se vão reflectir na pluralidade de formas de povoamento. A diversidade da paisagem e do património construído a ela associado, constitui, seguramente, uma das maiores riquezas da cultura portuguesa, num contexto europeu e mesmo mundial. Por vezes, em distâncias muito curtas, podemos viver situações espaciais completamente diferentes. A proximidade de patrimónios diferenciados é extraordinária e, tantas vezes, tão pouco conhecida. O desenvolvimento sustentado de todo o espaço português tem que partir do conhecimento aprofundado de todos os seus lugares. Este arquivo fotográfico poderá constituir um elemento de referência para esse mesmo conhecimento.

4. Ilustrações



Perspectiva geral do arquivo fotográfico



Caixas de arquivo dos CD's



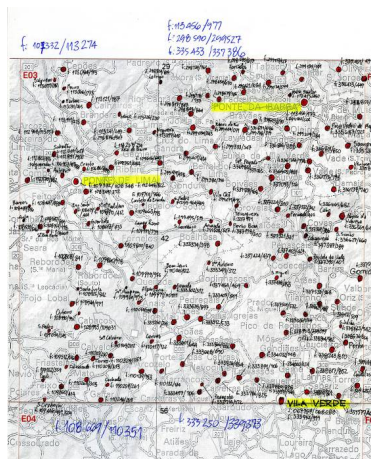
Aspecto geral das capas de arquivo das fichas de campo e das provas de contacto



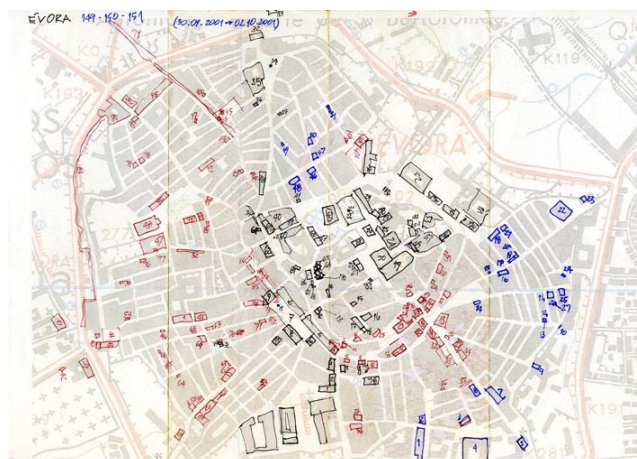
Lombadas de capas de fichas de campo

[illegible]

Exemplo de ficha de campo



Exemplo de mapa com implantação dos lugares fotografados



Exemplo de mapa de aglomerado urbano com implantação de edifícios e lugares fotografados



Exemplo de prova de contacto

**14.3 Excerto do Regulamento do Museu da Cidade de Aveiro (no qual se inclui a Imagoteca enquanto Centro de Documentação)⁹⁹.
(aprovado em Dezembro de 2008)**

⁹⁹ Documento integral em www.cm-aveiro.pt

CAPÍTULO IX

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO

Artigo 46º.

Definição

1. O Museu será dotado com um Centro de Documentação com o objectivo de aglutinar toda a informação que resulta da investigação daquele, bem como todo o material que, sobre o concelho de Aveiro, revista a forma de documento escrito, imagem, som, filme ou digital.
2. Será também integrada no Centro de Documentação, toda a documentação que, revestindo os formas referidas no número anterior, possa ser considerada potenciadora de conhecimento sobre aspectos ligados à investigação sobre Aveiro, Museologia e qualquer das temáticas a que estão subordinados os núcleos do Museu.

Artigo 47º.

Horário

1. O Centro de Documentação funcionará de acordo com o horário definido para o Museu, encerrando, todavia, ao sábado e ao domingo;
2. Em casos excepcionais e mediante solicitação com antecedência de quarenta e oito (48) horas, o Centro de Documentação poderá funcionar durante a manhã de sábado, de acordo com o horário estabelecido para funcionamento do Museu.

Artigo 48º.

Utilização

1. O Centro de Documentação poderá ser utilizado por qualquer interessado.
2. O Centro de Documentação só poderá ser utilizado simultaneamente por cinco (5) leitores, sendo que os restantes terão que aguardar a respectiva vez, muito embora seja permitida a realização de trabalhos em grupo.
3. É proibido permanecer no Centro de Documentação para fins que não sejam os de estudo individual ou colectivo e de leitura.
4. O material presente no Centro de Documentação é de consulta presencial, devendo o leitor preencher uma ficha de registo contendo a sua identificação, profissão e idade, assim como os documentos/ficheiros que pretende consultar, a qual será entregue aos funcionários.
5. No caso de conflito entre dois particulares na consulta do mesmo documento, dar-se-á preferência a quem efectuou a inscrição em primeiro lugar.

Artigo 49º.

Danos causados nos bens do Centro de Documentação

1. Em caso de danificação dos documentos será o responsável pelos danos obrigado a repor a situação tal como a mesma se encontrava antes da verificação do dano.
2. No caso de ser impossível a reparação da situação, será determinada uma indemnização atendendo ao valor real e histórico do bem danificado, a qual será paga no prazo máximo de quinze (15) dias após a verificação do dano.

Artigo 50º.

Reproduções

1. A Câmara Municipal de Aveiro, mediante proposta do Museu, poderá ceder reproduções de bens do Centro de Documentação, sobre os quais detenha os direitos de autor, para fins de estudo, mediante requerimento escrito efectuado por particular ou por instituição, pelas quais cobrará a importância fixada para tal no Regulamento de Taxas e Licenças Não Urbanísticas em vigor no Município de Aveiro.
2. No caso de reproduções de fotografia ou de diapositivo, no requerimento deverá ser indicada a fotografia ou diapositivo pretendido e objectivo do pedido.
3. Uma vez deferido o pedido pelo Vereador do pelouro da cultura, o uso das reproduções será exclusivamente aquele para o qual foi requerido, sendo certo que qualquer outra utilização carecerá de novo requerimento.

Artigo 51º.

Cedência de imagem de objecto existente no Museu com fins lucrativos ou para comunicação social

1. O Centro de Documentação poderá propor à Câmara a cedência de imagens de objectos existentes no Museu sobre os quais detenha os direitos de autor, a entidades com fins lucrativos.
2. As entidades que pretendam utilizar qualquer imagem na qual conste uma ou várias peças do Museu para fins comerciais ou publicitários, devem apresentar, a acompanhar o seu requerimento, sob pena de indeferimento liminar, um esboço do trabalho e uma descrição dos fins a que a mesma se destina.
3. Os casos omissos serão decididos por deliberação da Câmara Municipal.
4. (...)

14.4 Excerto do Documento da Imagoteca | Arquivo fotográfico do Museu da Cidade de Aveiro. Concurso de Projectos para Recuperação, Tratamento e Organização de Acervos Documentais. Candidatura apresentada à Fundação Calouste Gulbenkian em 15 de Março de 2009.

Contexto | Imagoteca | Museu da Cidade

Aberta ao público no ano 2000, a Imagoteca Municipal de Aveiro constitui um serviço coordenado pela Divisão de Museus e Património Histórico | Museu da Cidade de Aveiro. Conciliar a vertente da salvaguarda do património fotográfico com a da divulgação junto do grande público constitui o seu objectivo primeiro.

O acervo reúne vários milhares de exemplares de fotografias, em diversos suportes e formatos, entre os finais do século XIX e a actualidade. Pela diversidade de temas é possível reconstituir pedaços da história de Aveiro, numa perspectiva social, económica e cultural, para além de perspectivar as mutações urbanísticas e arquitectónicas que o concelho sofreu com o transcorrer do tempo. No fundo, este conjunto de imagens constitui uma forma de identidade privilegiada, sem esquecer que, em simultâneo, é um meio para se compreenderem os avanços nas técnicas da fotografia desde os seus primórdios.

Estas valências justificam a sua inclusão no fundo documental do Museu da Cidade e são representativas do conceito inerente ao próprio museu, entendido como um museu polinucleado - cidade multifacetada, bem como da missão social dos museus. Do mesmo modo essas valências vão ao encontro do definido na Lei-quadro dos Museus Portugueses [Lei 47/2004, de 19 de Agosto] que prevê a existência de um centro documental detentor de recursos a disponibilizar ao público. A procura da Imagoteca, quer por investigadores, quer pelo público em geral, ao longo dos seus anos de existência, torna imperativo proceder a uma organização do acervo por forma a garantir a sua devida preservação, o seu acesso e divulgação atractiva ao público cumprindo as directrizes da organização arquivística e da museologia.

É neste contexto que se desenvolve a candidatura à FCG, uma ideia que nasceu da conciliação de intenções e interesses da CMAveiro e do Grupo dos Amigos d'Avenida, interlocutor com a Universidade de Aveiro que, enquanto parceira, assume o comissariado científico do projecto fazendo-se representar por especialistas em imagem e em documentação e arquivo.

De referir que, em torno da Imagoteca têm vindo a ser desenvolvidas diversas iniciativas que visam a divulgação do arquivo junto dos diversos públicos. Exposições itinerantes, encontros, artigos em revistas, participação em certames e cedência de imagens para diversos fins promocionais são alguns dos exemplos.

Caracterização sumária da Imagoteca | Museu da Cidade

Composição do acervo documental

_Imagens | Cartões estereoscópicos; negativos em vidro e película; positivos; slides; filmes

_Peças | máquina de visionamento de cartões estereoscópicos [França, finais do século XIX] incluindo 60 cartões;

Proveniência das colecções

_Autarquia | representativas da sua missão administrativa do território e das manifestações sócio-culturais da comunidade;

_Particulares | produção de fotógrafos amadores [António Graça; Ricardo Costa; Henrique Ramos; Belmiro Amaral; Eduardo Proença - Mamede]; espólios de família [Família Aleluia; familiares e personalidades locais Aveirenses Ilustres]; reproduções digitais de espólios pessoais.

Público

Investigadores; estudantes [do 1.º Ciclo ao ensino universitário]; comunidade local; Serviços da CMAveiro; comunicação social; instituições e empresas; associações culturais...

Tipos de incorporação

_aquisição; doação; produção da Autarquia.

Iniciativas já realizadas

_Reflexos [encontro sobre Imagem - 2000];
_Imagoteca de A a Z [exposições temáticas itinerantes pelas freguesias, 2005 – Canais, Evolução das praças, Fontes e fontanários, Gentes e costumes];
_FARAV, Feira de Artesanato de Aveiro [2006]; Feira de Março [2005 e 2006];
_Dia Europeu sem carros [2004 e 2005];
_Divulgação | Diário de Aveiro [rodapés]; Aveiro em estereoscopia | montra do Foyer do Teatro Aveirense, 2006.

Finalidade das solicitações/pesquisas

_Trabalhos escolares e académicos;
_Exposições de organização interna:
 a) Museu da Cidade[Aveiro 1900-2006. O território e os transportes; Aveiro. Objectos fazem História; Aveiro 15x15. A essência colorida do azulejo, BI Aveiro [959-2009]; Loja | Aveiro Citypoint];
 b) Biblioteca Municipal [Traços do Património Edificado [2005] – no âmbito da I Mostra de Arquitectura e Urbanismo de Aveiro;
 c) Divisão de Acção Cultural [exposição Aveiro Antigo]
_Publicações [internas e externas]
_Investigação histórica
_Publicidade
_Materiais gráficos promocionais [Gabinete de Design e externos]
_Particulares – decoração
_Estabelecimentos comerciais e hoteleiros – decoração de interiores

Imagoteca | O presente

Instalação de um programa de inventário – in Patrimonium aquando da abertura do serviço. No entanto, dificuldades técnicas no manuseamento e gestão da base de dados e ao nível do apoio

técnico tornaram pouco eficiente esta aplicação, pelo que a pesquisa tem sido efectuada, maioritariamente, com acesso directo e manuseamento dos álbuns de arquivo.

Mais recentemente iniciou-se a inventariação das imagens com recurso ao programa Matriz, também adoptado pelos museus nacionais, e que constitui a base de inventário dos bens móveis pertencentes ao Museu da Cidade.

Este sistema de inventariação é, contudo, para utilização interna dos Serviços do Museu, não permitindo, por agora, a desejada consulta pelo público.

Ao longo da sua existência, o *front-office* da Imagoteca esteve instalado em diversos espaços da cidade até integrar o Museu da Cidade e assumir uma das suas valências.

A necessidade de criar um mecanismo de difusão do acervo junto do público, tendo por base a frequente procura do Serviço, e um intuito de preservação dos originais conjugada com a difusão patrimonial justificam a nova fase de implementação e consolidação do projecto/serviço Imagoteca. Além disso, esta organização com fundamento de valorização e organização dos recursos patrimoniais documentais decorre a par com outras bases de dados e inventários que estão em fase de desenvolvimento e implementação no Museu da Cidade:

1. Percursos do Salgado | documentação sobre a prática da salicultura no salgado de Aveiro [relações económicas e sociais, exploração e ocupação do território; construção da paisagem histórica]
2. Carta do Património Cultural de Aveiro | edificado, azulejaria de fachada; arqueologia, património religioso, património classificado...
3. Circuito Arte Nova

Entre o acervo documental, ressaltam-se várias colecções a exigir cuidado premente

- a] Colecção de negativos em vidro | a sensibilidade e fragilidade do suporte associado ao interesse em reproduzir as imagens, representativas de épocas e de técnicas associadas às origens da fotografia acrescem o seu valor documental;
- b] Colecções particulares | reflexo do olhar de fotógrafos amadores sobre o território e a comunidade;
- c] colecção de cartões estereoscópicos | a fragilidade do suporte da impressão da imagem a acusar a passagem do tempo está a resultar na perda de informação que necessita de ser passada para novos suportes de registo.

14.5 Regulamento Interno do Arquivo Fotográfico da Figueira da Foz¹⁰⁰

CÂMARA MUNICIPAL DA FIGUEIRA DA FOZ

DIVISÃO DE CULTURA, MUSEU, BIBLIOTECA E ARQUIVOS

¹⁰⁰ Documento integral disponibilizado pelo Arquivo Fotográfico Municipal da Figueira da Foz.

CAPÍTULO I – ÂMBITO, ESTRUTURA E OBJECTIVOS

Artigo 1º - ÂMBITO

O presente regulamento estabelece as normas de funcionamento e a estrutura orgânica do Arquivo Municipal da Figueira da Foz, e as normas que regem os seus utilizadores.

Artigo 2º - DEFINIÇÃO

O Arquivo Fotográfico Municipal da Figueira da Foz (AFMFF) é um serviço cultural organicamente dependente do Departamento de Cultura, Educação e Acção Social e da Divisão de Cultura, Museu, Biblioteca e Arquivos da Câmara Municipal da Figueira da Foz.

Artigo 3º - OBJECTO

O AFMFF é um serviço público de natureza cultural e informativa, regendo-se pelas normas do presente regulamento, aprovado em Assembleia Municipal, de 23 de Dezembro de 2004.

Artigo 4º - OBJECTIVOS

A criação do AFMFF visa unificar numa só estrutura toda a informação documental iconográfica que tem estado à guarda dos diferentes serviços da Câmara Municipal, nomeadamente da Biblioteca e Museu Municipais, cujas colecções deram entrada por doação ou depósito de particulares ou foram sido constituídas no âmbito das actividades desenvolvidas por estes serviços culturais.

Artigo 5º - RESPONSABILIDADE

O AFMFF deverá assumir sob sua responsabilidade, a reunião de toda a documentação fotográfica produzida ou reunida pelos diferentes órgãos e serviços da Câmara Municipal, independentemente do tipo de suporte ou formato, que resultem da actividade municipal e que se conservem para servir de testemunho, prova ou informação.

Artigo 6º - INICIATIVAS

O AFMFF deverá promover iniciativas que fomentem o enriquecimento do seu espólio fotográfico de valor cultural, regional e local, vocacionando esforços para desenvolver a interacção com municípios, coleccionadores e instituições que possam através de depósito, doação ou venda, contribuir para o aumento do património documental iconográfico, respeitante ao concelho da Figueira da Foz.

Em caso de depósito ou doação, o AFMFF reserva-se o direito de aceitação ou não, dependendo da capacidade de acondicionamento do material e do interesse do mesmo para a colecção da instituição.

Artigo 7º - ESPÓLIO

Cabe ao AFMFF a organização permanente do seu espólio, permitindo uma recuperação de informação eficaz pelos utilizadores, bem como a promoção de exposições e publicações com o espólio existente na colecção.

Artigo 8º - INTERCÂMBIOS

O AFMFF deverá procurar estabelecer relações de intercâmbio e actividades com serviços congéneres.

CAPÍTULO II – DA CONSERVAÇÃO

Artigo 9º - MEDIDAS

Compete ao AFMFF zelar pela boa conservação física das espécies fotográficas em depósito, através das seguintes medidas:

- a) Criação e controlo de adequadas condições ambientais e de segurança;
- b) Limpeza e restauro das espécies fotográficas e seu acondicionamento em unidades de instalação adequadas;
- c) Garantir as condições para um manuseamento cuidadoso das espécies fotográficas;
- d) Promoção da reprodução de imagens, através das tecnologias mais adequadas, tendo em vista a preservação e salvaguarda dos originais.

CAPÍTULO III – DA CONSULTA E ACESSO

Artigo 10º - ACESSO

1. O espólio fotográfico municipal encontra-se conservado e acondicionado nos depósitos do Arquivo Fotográfico Municipal.
2. O atendimento e acesso às espécies fotográficas são assegurados na sala reservada à consulta do fundo local, salvo nas excepções previstas pelo presente regulamento tocante a empréstimos facilitados a outros serviços da Câmara Municipal e/ou outras entidades a quem seja expressa e superiormente autorizado esse direito.

Artigo 11º - CONSULTA

1. A consulta das espécies fotográficas é permitida após o preenchimento da ficha de consulta (Anexo 1) e deverá ser acompanhada pela presença de um técnico profissional do AFMFF que auxiliará na concretização da pesquisa de informação. Para o efeito o utilizador terá à sua disposição uma base de dados informatizada e sistematizada.
2. O manuseamento de materiais fotográficos originais (negativo, diapositivo ou prova em papel impressa a partir da matriz) não será permitido. A cedência de imagens pelo AFMFF efectuar-se-á por meios técnicos de reprodução das mesmas, nomeadamente através de processo de digitalização, de forma a salvaguardar os originais.

- a) É vedada a possibilidade do uso de equipamento portátil, informático ou audiovisual de propriedade particular, para efeito de digitalização, cópia ou reprodução de imagens do AFMFF, ficando o utilizador sujeito aos meios técnicos que o AFMFF disponibiliza para o efeito;
 - b) A gravação de imagens será efectuada sobre disco compacto ou disquete. De forma a evitar riscos de contaminação do material informático dos serviços, fica o utilizador obrigado à aquisição suplementar de disquete ou CD que o AFMFF fornecerá.
3. A requisição das imagens será feita através do preenchimento de ficha de requisição (Anexo 2).
 4. O AFMFF terá à disposição dos utilizadores uma biblioteca especializada com monografias e publicações periódicas, as quais poderão ser consultadas na sala de atendimento ao público, não estando autorizado o seu empréstimo domiciliário.

Artigo 12º - HORÁRIO

O horário público de funcionamento do AFMFF estará afixado em local público e visível, procurando responder às necessidades dos utilizadores, dentro das possibilidades materiais e humanas disponíveis.

CAPÍTULO IV – DO EMPRÉSTIMO

Artigo 13º - CONDIÇÕES

As espécies fotográficas originais, existentes no AFMFF apenas podem sair do depósito por via de empréstimo, nas seguintes condições:

1. Quando o AFMFF não possibilitar as condições técnicas que permitam uma reprodução da imagem com qualidade de impressão.
2.
 - a) Mediante autorização do dirigente responsável, se as espécies a sair se destinam a utilização em espaço físico municipal e sob responsabilidade da Secção/Divisão/Departamento requerentes;
 - c) Mediante autorização escrita do Vereador do Pelouro, se as espécies a sair se destinam a exposições em espaço físico não municipal. Ou quando o AFMFF não possibilitar as condições técnicas que permitem uma reprodução da imagem com qualidade de impressão.
3. As espécies fotográficas a sair do AFMFF, na situação prevista no número anterior ficarão prévia e obrigatoriamente sujeitas ao parecer do responsável técnico do Arquivo.
4. As espécies fotográficas saídas do AFMFF na situação prevista na alínea b) ficarão obrigatoriamente sujeitas a registo e seguro contra todos os riscos se o seu valor assim o justificar.

Artigo 14º - REPRODUÇÃO DE FOTOGRAFIAS

Para além dos titulares do Executivo Municipal, qualquer serviço pode solicitar a reprodução de fotografias ao AFMFF, por meio de requisição interna devidamente assinada pelo seu responsável (Anexo 3).

Artigo 15º - RESERVAS

Sempre que um documento fotográfico se encontre em risco de deterioração física do seu suporte ou emulsão, o empréstimo do original não ocorrerá, devendo o AFMFF proceder, se possível, ao empréstimo de uma cópia que reproduza tão fielmente quanto possível o original, cuja integridade se deverá a todo o custo preservar.

CAPÍTULO V – DOS DIREITOS E DEVERES DOS UTILIZADORES

Artigo 16º - REGRAS

O utilizador terá à sua disposição um posto informático onde deverá efectuar a pesquisa. A utilização desse equipamento obedece às seguintes regras:

1. O utilizador é responsável pela utilização do equipamento devendo manter o seu bom estado de conservação.
2. É expressamente proibido apagar ou instalar programas ou qualquer outro tipo de informação.
3. A impressão ou cópia de ficheiros será unicamente efectuada pelo funcionário do serviço, a pedido do utilizador.

Artigo 17º - DEVERES

Todo o utilizador que publicar trabalhos, artigos ou qualquer edição em que figurem reproduções de imagens cedidas pelo AFMFF, deverá fornecer gratuitamente duas cópias do respectivo exemplar, destinadas à biblioteca de referência do AFMFF.

Artigo 18º - DIREITOS

Qualquer imagem cedida pelo AFMFF para reprodução e ilustração de trabalho ou publicação, deverá fazer-se acompanhar, quando possível, da respectiva descrição, constituída pelos seguintes elementos: autor¹⁰¹, título ou legenda¹⁰², local¹⁰³, data¹⁰⁴, processo fotográfico e dimensões do original, fornecidos pelo AFMFF.

⁽¹⁰¹⁾ Indicação do nome do Fotógrafo ou Casa Comercial, quando conhecidos.

⁽¹⁰²⁾ Deve ser respeitada e mencionada a legenda ou título da fotografia quando lhe tenha sido atribuída pelo seu autor. A não atribuição de uma legenda ou título original, é indicada pela designação s/t (sem título), seguida de legenda atribuída, que figurará entre parêntesis.

⁽¹⁰³⁾ O desconhecimento do local, é indicado pela designação s/l (sem local).

⁽¹⁰⁴⁾ O desconhecimento de data, é indicado pela designação s/d (sem data).

Artigo 19º - DEVERES DE PUBLICAÇÃO

O utilizador que reproduzir uma imagem cedida pelo AFMFF em qualquer trabalho ou publicação, fica obrigado a fazer acompanhar a imagem da seguinte indicação: *“Fotografia cedida pelo Arquivo Fotográfico Municipal da Figueira da Foz”*.

Artigo 20º - JUSTIFICAÇÃO E TERMO DE RESPONSABILIDADE

A cedência de imagens pertencentes ao espólio fotográfico municipal para inserção em trabalhos e publicações, com fins culturais e informativos, de responsabilidade não municipal carece de justificação por parte do utilizador e de autorização superior e fica sujeita à tabela de preços, que se encontra exposta na sala de atendimento ao público do AFMFF.

O utilizador comprometer-se-á, mediante preenchimento de termo de responsabilidade (Anexo 4), a não fazer qualquer outra utilização das imagens cedidas, senão aquela para que recebeu autorização expressa. A utilização diversa da prevista, salvo se anteceder de autorização expressa e inequívoca, será sancionada nos termos da lei.

Artigo 21º - CONDICIONALISMOS

A reprodução ou impressão será condicionada ou não permitida, sempre que existam impedimentos legais previstos no Código de Direitos de Autor, ou Direitos Conexos (Lei n.º 45/85, de 17 de Setembro, alterada pela Lei n.º 114/91 de 3 de Setembro).

Artigo 22º - RESPONSABILIDADES

Quando a reprodução de documentos fotográficos não possa ser executada no AFMFF, deverá ser este serviço a responsabilizar-se pela entrega e execução do trabalho junto de empresa especializada.

Artigo 23º - CEDÊNCIAS DE REPRODUÇÕES FOTOGRÁFICAS

As reproduções fotográficas solicitadas pelos utilizadores serão cedidas no período máximo de três dias úteis, em número não superior a três. Quando o número de imagens exceder essa quantidade, ficará ao critério dos técnicos responsáveis por esse serviço, indicar o prazo possível de entrega das reproduções.

Artigo 24º - OBRIGAÇÕES

Em caso excepcional de acesso a originais é expressamente obrigatório o uso de luvas de algodão para consulta e manuseio dos documentos fotográficos, que deverão ser emprestadas para o efeito pelo AFMFF.

Artigo 25º - PROIBIÇÕES

É expressamente proibido:

- a) Praticar quaisquer actos que perturbem, em toda a área destinada à consulta dos documentos, o normal funcionamento dos serviços;
- b) Fazer sair do espaço consagrado à consulta qualquer documento, sem expressa autorização do Responsável pelo Arquivo;
- c) Entrar na sala de consulta e seus acessos na companhia de malas, capas ou conjuntos de documentos que não sejam avulsos;
- d) Decalcar letras ou estampas, escrever, riscar, sublinhar ou por qualquer modo danificar os documentos fotográficos consultados;
- e) Comer, beber, fumar, dentro do AFMFF.
- f) Fazer uso de telemóveis nas salas de consulta de documentos; os utilizadores portadores de telemóveis deverão silenciar o sinal de chamada dos seus aparelhos, dentro do espaço do Arquivo Fotográfico Municipal.

Artigo 26º - SANÇÕES

O utilizador que, depois de avisado, se não conformar com as disposições enumeradas no presente regulamento, nomeadamente com o não cumprimento das normas estabelecidas, fica sujeito a perda do direito de utilização dos serviços e a indemnização pelos danos causados.

Artigo 27º - CASOS OMISSOS

Os casos omissos no presente regulamento serão resolvidos pelo Presidente da Câmara Municipal ou Vereador com competências delegadas no Pelouro da Cultura.

Artigo 28º - NORMA REVOGATÓRIA

O presente regulamento revoga o anterior regulamento interno do Arquivo Fotográfico Municipal da Figueira da Foz

Artigo 29º - ENTRADA EM VIGOR

O presente regulamento entra em vigor após a sua aprovação em Assembleia Municipal.